

841879

Ej2

20 MAR. 7

EXAMENADO

APORTE AL FUNDACION DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES



UBICACION DEL TEMA

Este texto tiene que ver con mis orígenes. Por eso lo dedico a Sofia y Jaime Reitman y sobre todo a mi madre, Adela, y a la memoria de mi padre.

INDICE

<u>Ubicación del tema</u>	4
<u>Metateoría literaria (Sobre el concepto de logro estético)</u>	41
Cap. I. Sobre las dimensiones semánticas personales, 48. Una concepción triádica del logro estético, 44. La estructura de un texto con logro estético, 47. La naturaleza del goce estético, 55.	
<u>Teoría literaria general (Aportes a la estilística general)</u>	64
Cap. II. Una revisión crítica de la definición de estilo, 65. Estilo y realización estilística, 67. Criterios clasificatorios: el aporte psicoanalítico estadounidense, 71. Dimensiones semánticas y categorizaciones estilísticas, 81. Aportes al estudio de las categorizaciones estilísticas en la Argentina, 92. Predicción, grado cero, estilemas, 101.	
<u>Teoría literaria especial y Crítica e historia literarias</u>	109
Introducción, 110.	
Cap. III. Dimensión semántica λ , estilo reflexivo, 113. Sentido de realidad, 113. Rasgos estilísticos, 120.	
Cap. IV. Una revisión crítica de la bibliografía sobre Borges, 158. Introducción, 158. H. Tamayo y A. Ruiz-Díaz, 158. A. M. Barrenechea, 169. J. Alazraki, 188. N. Rosa, 210. D. Anzieu, 214. N. Jitrik, 217. J. Rest, 220.	
Cap. V. La narrativa de Jorge Luis Borges: (6+) $1+5$, 223.	
Cap. VI. Estilo de suspenso, 261.	
Cap. VII. Una revisión crítica de la bibliografía sobre Bioy Casares, 306. O. Kovacci, 306. E. Pezoni, 308. J. Rest, 309.	
Cap. VIII. La narrativa de Adolfo Bioy Casares: (6+) $5+1$, 312.	
Cap. IX. Universales interpersonales abstractos, 366. Opciones y determinaciones, 366. Autoría compartida, 372.	
Cap. X. La narrativa de H. Bustos Domecq: (6+) $1+5$, 380. Análisis de las características de la narrativa de H. Bustos Domecq, 380. Articulación de los códigos de Borges y Bioy Casares en H. Bustos Domecq, 399.	

Ubicación del tema

En este libro procuro ofrecer aperturas para enriquecer el análisis en teoría literaria, a la que considero articulada en tres niveles: teoría literaria general, teoría literaria especial y crítica e historia literarias, que van desde un alto nivel de abstracción hasta el plano de lo observable. El primer nivel incluye las hipótesis sobre el texto como hecho literario, así como los problemas generales referidos a la categorización de dichos textos según estilos y géneros. El segundo nivel, el de la teoría literaria especial, abarca los planteos refinados sobre las características de los diferentes estilos y géneros, así como sobre el problema de la autoría compartida. El tercer nivel, estrechamente vinculado con el anterior, se refiere a la utilización de las hipótesis expuestas en el segundo nivel, para el estudio de textos, autores, épocas literarias.

A estos tres niveles de hipótesis debemos agregar aún un cuarto, referido a hipótesis metateóricas, que tienen que ver con el estudio de una obra literaria en contextos teóricos más amplios, como ser el de los objetos estéticos en general, el del logro estético como actividad interhumana. Este es el tema que se trata en el capítulo I de este volumen.

En cambio, en el II se enfoca uno de los problemas de teoría literaria general: la categorización estilística.

En los capítulos siguientes, del III al X, se articulan temas de teoría literaria especial, como ser el análisis detallado de dos estilos o algunas consideraciones sobre autoría compartida, con temas del tercer nivel de abstracción, vinculado con el análisis de textos específicos, como las obras narrativas escritas por Borges y Bioy Casares, tanto en común como separadamente.

El enfoque general del libro parte de mi convicción de que los aportes interdisciplinarios pueden enriquecer el desarrollo de las teorías aplicadas en la investigación.

Para enfocar el tema central del libro, es decir el abordaje teórico de la obra literaria, recurro a diferentes disciplinas como auxiliares, fundamentalmente semiótica y psicoanálisis. No desconozco

la importancia de los aportes de otras disciplinas al estudio de la obra literaria, de lo cual tenemos útiles visiones de conjunto (Garrasa, 1973). Pero me interesa en esta ocasión restringir mi abordaje a disciplinas más específicas, en beneficio de un mayor refinamiento teórico y metodológico, que por otra parte continúa una línea de intereses que abarca ya varios años (Maldavsky, 1968, 1973, Liberman y Maldavsky, 1974).

Esta exposición ha sido escrita en el curso de dos años (entre 1974 y 1976), período durante el cual, además, elaboré otros trabajos (Maldavsky, 1975 a, 1975 b, 1975 c, 1975 d, 1976 a, 1976 b) en la misma línea de investigación. Esta consiste en reconocer la importancia de un abordaje basado en el psicoanálisis, articulado con una teoría de los signos verbales y no verbales (con una semiótica).

Con respecto a la obra literaria, tal concepción implica reconocer la importancia de elementos no lingüísticos que fundamentan los lingüísticos, tal como lo plantean, por ejemplo, Lyotard (1974) o Kristeva (1969), aunque la exposición que sigue no coincide necesariamente con las hipótesis de dichos autores. Como éste es un supuesto metateórico, se estudia fundamentalmente en el capítulo 1 del libro, aunque sus implicancias teóricas en los planos más abstractos y en los más cercanos a los elementos observables se ponen de manifiesto en los capítulos siguientes.

El lector observará una cierta redundancia en la exposición. Podría justificarla diciendo que tiene algo de clarificadora, de facilitadora de una lectura, pero ésta sería una verdad parcial. Además trasunta un proceso de descubrimiento, inclusive de perplejidad frente a ciertas inferencias que fueron surgiendo. Este rasgo de mi estilo tiene, pues, que ver con una convicción, quizá ingenua, de que la reiteración de un concepto, especialmente si para quien lo formula es nuevo, permite un cierto grado de dominio, y mitiga la ansiedad inherente al hecho de advertir que cada respuesta tiene como consecuencia fundamental el planteo de nuevas incógnitas.

Con todo, sólo en muy contadas ocasiones podría hablar de originalidad con respecto a las hipótesis sugeridas en estas páginas.

Más bien podría decir que he tratado de combinar, con una óptica personal, ideas que provienen de diferentes fuentes.

El intento de emplear el psicoanálisis para el estudio de la obra literaria tiene ilustres antecesores como Spitzer (1961), Mauron (1963), o Barthes (1973), quienes utilizan sin embargo criterios no del todo confluentes entre sí. Este último autor articula el enfoque psicoanalítico con el de la lingüística estructural, criterio que también subyace en algunas hipótesis de Todorov (1967).

Pero las hipótesis que sugiero se acercan, más aún que a las de estos autores, a las de otros que articulan psicoanálisis con semiótica para la comprensión de un texto. Entre tales autores puedo citar a Greimas (1966), Kristeva (1969) y Lyotard (1974). A esta lista deseo agregar mis convergencias con los aportes de Eco (1966), más estrictamente semióticos, y que se cuestiona como Kristeva, hasta qué punto el estudio del texto lingüístico debe comenzar o bien acabar en el lenguaje.

Mi enfoque carece, pues, en cuanto a su orientación, de mayor novedad, aunque algunas ideas específicas puedan considerarse quizá como aperturas diferentes.

Pero antes de pasar a la síntesis de cada capítulo deseo referirme a la metodología general del libro. Esta asienta en un criterio: el de que una teoría literaria, de nivel abstracto, halla sentido en una crítica y una historia de la literatura específicas, y éstas últimas, a su vez, remiten necesariamente a aquélla. Además, cada teoría remite a una metateoría, a una serie de conceptos que están más allá de las posibilidades de discusión dentro de la teoría misma, pero que al menos deben ser esclarecidos en relación con ésta. En los capítulos que siguen he tratado de guiarme según estos criterios metodológicos.

Por otro lado, como el título lo indica, todas estas páginas intentan ser un aporte parcial al desarrollo en teoría literaria, y no la exposición de todo un cuerpo teórico. Los puntos específicos que aborda este texto podrán detectarse a través de la síntesis que expongo a continuación.

El primer capítulo se refiere a un problema de alcances metateóricos, el del logro estético. Este punto ha sido abordado, en la bibliografía, desde múltiples ángulos. Mi perspectiva incluye fundamentalmente desarrollos psicoanalíticos y semióticos. El capítulo se divide en cuatro apartados, a saber: "Sobre las dimensiones semánticas personales"; "Una concepción triádica del logro estético"; "La estructura de un texto con logro estético"; "La naturaleza del goce estético".

La idea general del capítulo se encuentra incluida en el título del segundo apartado. Considero (y esta idea se inspira predominantemente en Kofman, que menciona en varios pasajes) que para abordar el estudio de la naturaleza del logro estético debemos tomar en cuenta tres variantes: la de un conjunto de estímulos generados por un autor bajo la forma de un texto determinado; la de un afecto, el goce estético, correlativo (en un espectador) de dichos estímulos, y la de un repertorio definido de escenas abstractas, supraindividuales, que se expresan, en un número aún más restringido, en el texto, como realización. Veamos este planteo más detenidamente.

En el apartado inicial considero, sobre la base de trabajos previos que articulan psicopatología y semiótica, que existen seis modos de adjudicar sentidos personales a la realidad, y ello más allá de cualquier consideración clínica. Se trata, en última instancia, de utilizar los resultados de la investigación en psicopatología psicoanalítica para determinar un grupo restringido y exhaustivo de seis sentidos personales que pueden adjudicarse a lo percibido desde otro, o bien a lo emitido por el sujeto mismo. Esta idea fue ampliamente expuesta por D. Liberman (1962, 1970, 1972) y permite además ubicar a la belleza como uno de los seis valores correspondientes a los seis sentidos personales de la realidad antes mencionados. Generalmente este valor se articula con otros correspondientes a diferentes dimensiones semánticas, estudiadas en el cuarto apartado del capítulo II con detenimiento. El tema de la categorización de las dimensiones semánticas y los estilos de recepción y emisión de estímulos, que le son inherentes, se retoma ampliamente en el curso de los capítulos siguientes, sobre todo los apartados cuarto y quinto del capítulo III.

En "Una concepción triádica del logro estético", profundizo el estudio de la naturaleza del vínculo intersubjetivo que se establece cuando prevalece en una persona la belleza como valor. Comienzo exponiendo una concepción diádica del logro estético: en cada obra estética existe una estructura que implica una disposición hacia la generación de goce estético en un espectador potencial. Se trata en realidad de dos series de hechos imbricados: por un lado, la estructura de un texto con disposiciones a generar goce estético; por otro, la naturaleza del goce estético, como estado afectivo. Si ambas series de hechos se imbrican es porque remiten a algo común a emisor y receptor. Con ello ingresamos en la concepción triádica del logro estético. Esta entidad común no es tanto un código como la lengua, sino un modo peculiar de concebir la realidad, un conjunto de representaciones con una organización peculiar, conjunto del cual cada obra estética es una realización específica. Mis ideas acerca del tema han surgido de reflexionar acerca de las hipótesis de Freud, Lacan y Kofman, en psicoanálisis, de Barthes y Kristeva, en semiótica. Cada dimensión semántica y cada estilo correlativo supone un tipo determinado, abstracto, de representaciones. A cada conjunto de representaciones le corresponde, además, un afecto específico, idea que fue expuesta por numerosos autores modernos, a partir de Freud. De tal modo podríamos sentar la hipótesis de que si existe un número restringido de representaciones, que están organizadas en secuencias, también es posible categorizar un conjunto de relatos abstractos, cuya articulación se expresa en las realizaciones en determinadas obras.

En el apartado "La estructura de un texto con logro estético" considero diferentes planos cuya imbricación permite concebir una obra en términos de unidades de goce estético. Para la categorización de los diferentes planos he tomado las hipótesis de los retóricos de Lieja, quienes discriminan cuatro: fonológico-gráfico, sintáctico, semántico y lógico, a los cuales sugiero agregar el plano pragmático, estudiado ampliamente por los interaccionistas. En cada uno de estos planos existe una coherencia, una redundancia óp-

tima, específica, que también se da entre los diferentes planos. Pero mi interés recae, sobre todo, en el intento de categorizar diferentes tipos de fracaso estético. Estipulo que los fracasos estéticos a veces se deben a un grado excesivo de redundancia, como consecuencia de la cual en la obra aparece un desgaste de los signos con respecto a su capacidad informativa y/o generadora de placer estético. La redundancia excesiva puede darse, por un lado, en relación con los signos emitidos en el mismo texto, y por otro lado en relación con obras previas, propias y sobre todo ajenas. También los fracasos estéticos pueden deberse a la existencia ya no de una homogeneidad excesiva, de una redundancia desgastante, sino de una heterogeneidad que va más allá de los límites necesarios, y que puede darse en el plano fonológico, sintáctico, semántico, lógico y pragmático, o más habitualmente en varios de ellos al mismo tiempo, sobre todo a partir de una discordancia semántica. Quizá pueda afirmarse que el logro estético de una obra depende de la existencia de una homogeneidad básica y una heterogeneidad relativa en el plano de los recursos expresivos profundos y superficiales. Estas ideas han sido inspiradas en textos como los de Eco (1962) y Dorfles (1959), por un lado, en cuanto al enfoque informacional, y de las teorías generativas, como las de Kristeva o Greimas, y los planteos de los retóricos de Lieja (Dubois et al, 1970). En este apartado, y sobre la base de las ideas de Eco, estipulo también que existe una relación entre la coherencia interna de una obra y el contexto y el género en que se incluye y le da sentido estético. Cada obra define además su tipo de espectador y los valores estéticos de éste como una petición de principio que funda la existencia misma del texto. Sólo es posible su producción si el sujeto generador da por supuesto un lector capaz de valorarla como tal. Pero para ello requiere un mínimo de posibilidades contextuales en las que este espectador existe en el presente o en un futuro relativamente cercano. El logro estético supone, pues, un circuito en el que participan el autor mediante su texto, el espectador potencial en quien se realiza en definitiva, el goce estético, y una instancia mediadora abstracta, a la

cual el autor (mediante su obra) y el lector resiten y que es la base para las realizaciones específicas de la obra.

En el último apartado de este capítulo, "La naturaleza del goce estético", examino el punto pendiente, ya que si en el anterior me referí a las representaciones, en éste tomo en cuenta la cualidad del afecto que le es correlativo. La bibliografía en que me baso es amplia e incluye fundamentalmente a Freud, Lacan, Leclaire, Green, Rosolato, Kofman, Barthes, Kristeva y Liberman. Discrimino entre placer y goce: el primero implica la existencia de un sujeto que lo enuncia; el segundo supone la anulación del sujeto como tal. El goce estético tiene que ver con la gratuidad del texto y de la experiencia correspondiente en el sujeto. El goce estético supone también la concepción de la realidad en términos de estados cambiantes y la vida como algo que debe ser fruido en cada presente, en una tentativa paradójica de perpetuación del instante. El goce estético puede ser enfocado también en términos de lleno/vacío. Se apoya fundamentalmente en las formas de la expresión, en una armonía captada en lo sensible, pero implica también a la sustancia de la expresión y a la forma y la sustancia del contenido, pues de lo contrario se trataría de una experiencia intrascendente. El goce estético tiene que ver también con la necesidad de que la vida sólo adquiere sentido si se da en compañía, a través de compartir una serie de experiencias en que cada uno constituye un estímulo motivador para el goce del otro. La contemplación de una obra, aún siendo solitaria, es la culminación de un tipo de compañía que permite prescindir de la presencia física del otro. Este otro no es instituido como tal en términos estéticos a menos que sea capaz de despertar incógnitas en el intercambio intersubjetivo. El modelo abstracto de este tipo de placer es el goce erótico en el intercambio amoroso genital. La obra estética se equipara entonces con un cuerpo erógeno con el cual se establece el contacto, idea expuesta por diferentes autores (Freud, Anzieu, Kofman). Pero a diferencia de la experiencia sexual, la distancia,

tal como ha sido categorizada en proxiámica (Hall, 1966), es simultáneamente pública e íntima. Podríamos afirmar que el valor estético, como valor abstracto, es universal, aunque se invista a veces sobre ciertos objetos y a veces sobre otros, los cuales se caracterizan por poseer, para el sujeto que los contempla, una alternancia entre lo esperado, aunque ignorado, y lo inesperado, que sólo puede darse si se supone una cierta espera, ligada con el conjunto de relatos abstractos a los que remite cada manifestación artística.

El segundo capítulo toca temas de teoría literaria general, sobre todo con respecto a la estilística. Tiene un nexo estrecho con el anterior, en especial con el apartado inicial de dicho capítulo, donde se categorizaron las dimensiones semánticas personales. En efecto, todo este segundo capítulo es el despliegue de las consecuencias teóricas de aquellas afirmaciones.

La idea general que orienta al capítulo consiste en tomar en cuenta los aportes de la psicopatología, que describe modos definidos de articular representaciones, para categorizar los estilos, y ello con prescindencia de toda constatación clínica. En efecto, se sabe que muchas personas relativamente normales poseen ciertos rasgos cuya estereotipia o exageración configura una patología, pero que, como características no clínicas, pueden ser ubicadas entre las de determinado cuadro psicopatológico.

Los apartes a la descripción de los tipos de representaciones en los diferentes cuadros son numerosos, y su importancia, creciente para el abordaje clínico. Contiene, además, con una ventaja adicional, puesto que el repertorio de cuadros clínicos es restringido, y por lo tanto también puede serlo el de los estilos de selección y combinación de representaciones. La novedad de este capítulo consiste fundamentalmente en tratar de que todos estos descubrimientos enriquezcan el abordaje del problema de las categorizaciones estilísticas en literatura. A ello podría agregar, quizá como aporte personal, el abordaje de problemas referidos a predicción, grado cero y estilemas, en el último apartado, que es en

realidad consecuencia de las hipótesis expuestas en los apartados previos.

El capítulo tiene seis apartados: "Una revisión crítica de la definición de estilo", "Estilo y realización estilística", "Criterios clasificatorios del aporte psicoanalítico estadounidense", "Dimensiones semánticas y categorizaciones estilísticas", "Aportes al estudio de las categorizaciones estilísticas en la Argentina" y "Predicción, grado cero, estilemas".

En el apartado inicial, tras una síntesis global de las definiciones corrientes del concepto de estilo, destaco el hecho de que se lo ha considerado como una realización y no como un modo abstracto de organizar representaciones, que tiene distintas manifestaciones (realizaciones estilísticas), a partir de las cuales, por inferencias, pueden constituirse modelos que dan cuenta de lo común en lo diferente, y también de las diferencias específicas.

En el segundo apartado, "Estilo y realización estilística", tomo en consideración distintas relaciones del concepto de estilo: con el concepto de lengua y con el de habla, con el de idiolecto y el de dialecto. Concluyo que no podemos superponer el concepto de estilo con ninguno de los recién mencionados.

En el tercer apartado resumo los criterios clasificatorios estadounidenses con respecto a los estilos. La tipología estilística ha sido intentada en numerosas ocasiones, y muy a menudo tomando como base criterios extralingüísticos. En esta ocasión considero fundamentalmente el criterio basado en la psicopatología psicoanalítica. Señalo la importancia de algunos acercamientos parciales o laterales al tema por lingüistas con influencia de la psicología, para reseñar luego los planteos basados en una nosología psiquiátrica y psicoanalítica. Incluye entonces los aportes de Balken y Masserman, Ruesch, Leranz y Rosen. Los desarrollos estadounidenses son quizá los más totalizadores, con excepción de los planteos de Liberman en nuestro país. Pero también en Francia han surgido recientemente ricos aportes, sobre todo de Irigaray (1967)

(1968), que en este texto no reseño.

En el cuarto apartado, "Dimensiones semánticas y categorizaciones estilísticas", examino los criterios de los aportes realizados en nuestro país. Señalo que es característica, en los desarrollos teóricos argentinos sobre el tema, la articulación inextricable entre estilística y semántica. Según los diferentes autores, los modos de adjudicar sentidos que instituyen lo que se percibe y lo que se expresa determina estilos específicos de organización de los signos. Tras resumir y comentar las ideas de Verón y Gluski y de Gear y Liendo, expongo las hipótesis de Liberman, que me resultaron las más útiles para enriquecer los planteos estilísticos en literatura. Por otra parte, se han realizado tentativas de utilizar las ideas de este autor para categorizar los estilos pictóricos (Hejankin, 1976). En un libro escrito en común, Liberman y yo exponimos además nuestra posición acerca de las dimensiones semánticas de los seis cuadros psicopatológicos básicos: la gama de las esquizoidías, la de las ciclotimias, la de las impulsiones, la de los caracteres obsesivos, la de las fobias y la de las histerias. En todos los casos las dimensiones semánticas tienen un polo positivo y un polo negativo. En las esquizoidías, la polaridad es observar sin participar-sar observado participando; en las ciclotimias, ser amado y perdonado-no ser ni amado ni perdonado; en las impulsiones, perseguir a los demás haciendo justicia-sar perseguido injustamente. Para los obsesivos la oposición se da en términos de ser ordenado y ser virtuoso-sar desordenado y ser vicioso; para las fobias dramatizar y controlar el peligro-fracasar en la dramatización y en el control del peligro, y para las histerias dramatizar y provocar impacto estético-fracasar en la dramatización y provocar un impacto de fealdad. Además, en cada texto se da una labricación entre varias dimensiones semánticas, entre varios estilos. Por ello un texto constituye una realización de varios estilos abstractos. Podemos equiparar la labor de quien trabaje con este método con la labor de aquellos investigadores que recogen piedras de un terreno y tratan de aislar en ellas sus elementos constituyentes. Se trata de una labor de análisis que tiene como

fundamento la hipótesis de que un todo concreto es el resultado de la combinación de una serie de elementos que en la práctica no suelen darse separados pero que el investigador tiene la obligación de aislar. Creo, por otra parte, que éste es el límite máximo al que puede llevarse la comparación entre ambos métodos.

En el apartado quinto, "Aportes al estudio de las categorizaciones estilísticas en la Argentina", expongo los hallazgos de Verón y Sluzki, Gear y Liendo, y particularmente de Liberman, que se despliegan también en un libro escrito entre ambos. Cada estilo incluye un tipo específico de aparición, de espacio, de tiempo, de objetos, de situaciones, de relatos, de personajes. Asimismo, incluyo las denominaciones que damos a los diferentes estilos a partir de la psicopatología psicoanalítica. Los estilos son: reflexivo (esquizofrénico), lírico (psicosis), épico (impulsiones), narrativo (obsesivos), de suspense (fobia) y poético (histeria), nombres que no implican una correspondencia estricta entre los estilos y los géneros literarios.

En el último apartado, "Predicción, grado cero, estilemas", extraigo algunas conclusiones a partir de la labor de síntesis de las páginas previas. Señalo que quizá resulte posible, a partir de este aparato teórico, llegar a desarrollar predicciones individuales, y no sólo genéricas, con respecto a las realizaciones estilísticas de un autor. Una vez conocidas suficientemente las características de las realizaciones estilísticas de un autor podemos formular predicciones de tipo probabilista, tomando en cuenta, como variantes no controlables, ciertas vicisitudes personales, familiares y sociales. Si se mantiene un mínimo de estabilidad en los contextos y en el autor, el grado de probabilidad en el acierto de las predicciones resulta alto. En cuanto a los rangos estilísticos realicé un inventario provisorio y asistemático que agrupa los siguientes elementos: temas, actores, metáforas, objetos, tiempo, espacio, descripción, relato, pragmática, semántica. No todos los estilemas se presentan en cada realización, pero hay uno que resulta definitorio: el semántico. Sin

embargo, los rasgos estilísticos corresponden no al plano de la realización sino a otro, el del estilo, y por consiguiente tienen diferentes posibilidades de manifestación.

En cuanto al concepto de grado cero, discrimino sobre todo uno de características consensuales, para cada autor. En efecto, cada autor atribuye a los otros un consenso, que trata de modificar retóricamente. Pero además su modo de cambiar este grado cero consensual es el grado cero personal, el cual puede ser descripto bajo la forma de un conjunto de enunciados con un grado decreciente de abstracción, según lo veremos luego, al analizar las obras de Borges y Bioy Casares. Tomo en cuenta también la diferencia entre grado cero absoluto y grado cero práctico, diferencia enfatizada por Dubois et al, para señalar la posibilidad de considerar la existencia de un relato abstracto, como grado cero absoluto, que sólo puede manifestarse, en forma abstracta, con un mínimo de transformaciones, que configura el grado cero práctico. Para categorizar las escenas del relato abstracto tomo en cuenta los planteos freudianos, para quien todo relato puede reducirse al despliegue de una serie de fantasías universales: seducción, escena primaria, castración, a lo cual podríamos agregar un estado anterior y otro posterior a estos tres momentos de cambio. En cada estilo se daría una transformación específica de este relato abstracto, que sólo podemos construir por inferencias. Esta hipótesis se ubica en una línea de preocupaciones con antecedentes importantes en semiótica, sobre todo Bremond y Greimas. Es notable la semejanza entre el planteo freudiano de las escenas básicas y el de Greimas, sobre todo cuando éste alude al contrato, a la prueba principal y a la prueba glorificante. En efecto, el contrato, que según Greimas tiene que ver con el surgimiento de los verbos modales del "querer", del deseo, es equivalente a la escena de seducción, que tiene la característica de despertar el deseo. La prueba principal es homologable a la escena primaria, como vínculo erótico básico, y la prueba consagratória a la escena de castración, que tiene que ver con las consecuencias de la escena primaria, en términos de

castigo o aceptación por un modelo. Existen sin embargo algunas diferencias, puesto que la descripción de Greimas corresponde más precisamente a las características del estilo épico, en que el valor fundamental es la justicia. Otra diferencia reside en que Freud plantea el deseo inicial como libidinoso, mientras que para Greimas se trata de un deseo hostil, la sed de venganza, el reestablecimiento de un orden. Con todo, también para Freud, junto con el elemento erótico, existe el placer de derrotar al rival, que determina las escenas. Pero la diferencia mayor es que no existe en la teoría freudiana un equivalente de lo que Greimas denomina prueba cualificante, en que el héroe recibe un ayudante, el vigor. Greimas mismo no incluye esta prueba entre las decisivas (la principal y la consagratoria). Freud no ha considerado la importancia de este aspecto, debido quizá a que éste supone un estadio anterior a las escenas, en las que el sujeto aparece ya como poseedor de ciertos ayudantes.

Con esta exposición se cierran los desarrollos más abstractos en este texto. La parte siguiente, dedicada a teoría literaria especial y a crítica e historia literarias, es la más extensa. Constituye el correlato, en el enfoque de textos específicos, de lo expuesto en los capítulos previos.

Esta parte posee tres núcleos temáticos. El primero está centrado alrededor de la obra narrativa de Borges y el intento de descripción del estilo al que pertenecen estas realizaciones (capítulos III, IV y V). El segundo núcleo (capítulos VI, VII y VIII) tiene idénticos objetivos que el anterior pero con respecto a la narrativa de Bioy Casares. El tercer núcleo estudia algunos relatos escritos por ambos autores bajo el seudónimo de Honorio Bustos Domecq, y trata de exponer algunos supuestos teóricos en que puede basarse el abordaje del problema de la autoría compartida.

Por otro lado, como deseo demostrar que los planteos estilísticos que sugiero pueden resultar útiles para el estudio de otras obras, además de las literarias, en algunos capítulos (sobre todo el III y el VI) considero producciones fílmicas. Sé que exis-

te una nutrida bibliografía que se refiere a la semiótica del cine, que incluye a Metz, Eco, Dorrles y otros numerosos investigadores, y que los estudios cinéticos han adquirido un gran desarrollo desde hace una década, en que comenzó a reconocerse la importancia precursora de los trabajos de Efron (1941). Los autores modernos en esta línea (Birdwhistell, Hall, Varón, Kristeva, Greimas, Koschlin, Eco, Brémond) aluden sólo esporádicamente a problemas de estilística, y los estudios sobre retórica de las imágenes, como los de Dubois *et al.*, aunque cercanos a los estudios estilísticos, tampoco tocan exactamente el tema de la categorización. Los trabajos de todos estos autores, aunque son la base en que sustento lo que expongo en tales capítulos, tienen, pues, otros intereses. Por ello dichos capítulos carecen prácticamente de referencias bibliográficas, hecho que no ocurriría, por ejemplo, si se hubieran desarrollado intentos de sistematización de la producción gráfica en los distintos cuadros psicopatológicos. (Un primer esbozo de esta tentativa, que en realidad es posterior a la redacción de esta tesis, se encuentra en Nejemkis, 1976).

La organización del primero y del segundo núcleo temático es similar. Hay un primer capítulo (III y VI respectivamente) en que describe un estilo determinado (reflexivo y de suspense, respectivamente), utilizando como ejemplos producciones fílmicas. Describo estos estilos y no otros porque considero que son los fundamentales para el análisis de la narrativa de Borges y de Bioy Casares, respectivamente. Hay además un segundo capítulo (IV y VII respectivamente), en que comento parte de la bibliografía sobre uno y otro autor. El criterio que guió la selección fue el interés que me despertaban ciertos aportes, y que me permitían entablar un doble diálogo, con el narrador y con el crítico o investigador, actuando éste como mediador para un mejor acceso a aquél. Mi criterio no se basó, pues, en seleccionar las investigaciones según la metodología empleada, ni según la orientación teórica general del estudioso, sino según patrones puramente subjetivos. Hay, por fin, dentro de cada uno de los núcleos temáticos, un capítulo

(V y VIII, respectivamente) en que abordo la narrativa del autor estudiado. Nos queda por describir la organización del tercer núcleo temático (capítulos IX y X), centrado en torno del análisis de algunos relatos firmados con el seudónimo Honorio Bustos Domecq. El capítulo IX estudia el problema de la autoría compartida, tema vinculado con los problemas en historia literaria. El capítulo X está dedicado al análisis estilístico de los relatos recién mencionados, firmados por Bustos Domecq, y su relación con las obras que Borges y Ricoy Casares escribieron por separado, consideradas en los dos primeros núcleos temáticos.

Pasemos, pues, a considerar con algún detenimiento la síntesis de estos tres núcleos temáticos.

El capítulo III despliega un tema de teoría literaria especial, que consiste en la descripción detenida de un tipo de estilo, el reflexivo. Es, por lo tanto, el despliegue de uno de los puntos indicados en el capítulo II, relativo a la categorización estilística.

Me apoyo para mis descripciones en numerosos autores, sobre todo Freud, Liberman, Lacan. Tras señalar que el sentido de realidad en este estilo consiste en observar sin participar - ser observado participando, planteo algunas hipótesis acerca del vínculo que los sujetos con este estilo establecen con el deseo. Retomo así una temática que ha preocupado últimamente a Barthes, a Kristeva y a Lyotard. En este estilo el vínculo con el deseo es de carácter hostil, ya que desear implica participar; por ello el sujeto se reduce a un deseo contemplativo, o bien al deseo de no desear ni ser deseado, o bien al no deseo de no desear ni ser deseado.

Me refiero luego a algunos estilemas: espacio, tiempo, objeto, actantes, secuencias de escenas, apariencia, discreción, energía, figuras retóricas, sentido y utilización del lenguaje, pensamiento. Recurre, como ejemplo, a material fílmico, sobre todo de Pequeños aragostinos, Blow up, El paraguato, Sabrique Point, Casa de mesas, 2001, El desierto rojo, Los fantasmas de la liber-

tañ, Ana y los lobos, Sherlock Junior, Oritos y Susurros, Peppermint Frappé, Cuando huye el día.

Veamos brevemente algunas de las características generales. La concepción del espacio y el tiempo es la de un científico para quien los fenómenos observados son transformados en miembros de clases. Por ello se toma en cuenta la posibilidad de reiteración de ciertos indicios que permiten revelar una incógnita abstracta. Por lo tanto queda trastornada la diferenciación entre distintos momentos, hecho que permite trasgredir la lógica consensual y afirmar que un tiempo y un espacio definidos reúnen diferentes momentos y lugares. En retórica, esto corresponde a los metalegismos. La distancia con respecto al otro es máxima, y éste es el tipo de elemento discreto que permite que el sujeto con este estilo se diferencie. Puede afirmar que la lucha del sujeto se da en dos frentes: por un lado, con respecto a una naturaleza plena de energía, cuyas leyes desea conocer; por otro lado, con respecto a otras mentes que procuran transformarlo en su objeto de indagación.

En tanto la concepción de tiempo y espacio es la de un científico, los objetos se reducen, en su forma, a las figuras geométricas, sintetizables en fórmulas abstractas. El tipo de acción, correlativamente, no es transformadora de la realidad mediante el esfuerzo muscular. El hacer, en este estilo, se reduce a tres posibilidades: desplazamiento espacial, actividades cognitivas, acciones extractivas de esencias. Estas últimas son las únicas que pueden llegar a implicar algún tipo de transformación de una realidad material. Los desplazamientos espaciales aparecen como un medio para lograr realizar alguna de las otras dos actividades, y la actividad extractiva es un medio para alcanzar el conocimiento. El énfasis en lo cognitivo tiene que ver con una concepción de la realidad como mera representación; si se resiste al conocimiento del sujeto es porque la mente ^{de la} ~~generada~~ de esa representación tiene más potencia que la propia. El cuerpo

como fuente del deseo se transforma en sólo un objeto de indagación. Este cuerpo aparece inserto en una trama o libreto que el sujeto intenta conocer, y no representar como personaje, puesto que esto implica participar y perder la lucidez contemplativa.

En cuanto a la secuencia de escenas abstractas, podemos discriminar las de triunfo y las de fracaso. En la de triunfo, la primera escena incluye una situación, la del protagonista en su ámbito habitual, regido por criterios abstractos, y logrado tras penosos esfuerzos. En la segunda escena el sujeto ingresa en un ámbito cuyas leyes desconoce (desierto, maldad). En la tercera escena el sujeto accede a la revelación de una incógnita, hecho que le permite, en la cuarta escena, la contemplación de una verdad. La quinta escena repite a la primera, por lo cual esta historia tiene mucho de anécdota. En la secuencia de fracaso, la primera escena implica que el sujeto está incluido en un grupo con respecto al cual es radicalmente extraño, pero con el cual mantiene cierto equilibrio. En la segunda escena se separa de este grupo para

INSERTAR en otro grupo cuyas leyes desconoce. La tercera escena incluye un contacto transformador con un miembro del otro ámbito. La cuarta escena consiste en una brusca revelación de que lo ocurrido en la escena anterior obedecía a los designios de otra mente, hecho que determina, en la quinta escena, que el protagonista pierda su cualidad de sujeto o de ser viviente.

Señalo que este estilo puede imbricarse, como componente o subcomponente, con cualquier otro, y doy algunos ejemplos de ello.

El capítulo IV está dedicado a una revisión crítica de la bibliografía sobre Borges. Considero fundamentalmente tres libros: los de Tamayo y Ruiz Díaz, Barronechea y Alazraki, y algunos otros estudios de Anzieu, Jitrik, Rest y Rosa. En los comentarios de la bibliografía, mi interés recae fundamentalmente en formular algunos desarrollos a partir de las sugerencias que proponen las investigaciones que reseño.

El capítulo V estudia la narrativa de Jorge Luis Borges. Es, pues, la culminación del primer ciclo antes mencionado y refino

le expuesto en los dos capítulos previos. Con respecto al primero de ellos (el III), este capítulo es una aplicación de una teoría más general, pero que a su vez, como ocurre habitualmente, ofrece la posibilidad de refinar mejor las hipótesis más abstractas. Con respecto al segundo de los capítulos de este ciclo (el IV), reconsidera buena parte de la bibliografía sobre la narrativa de Borges, y quizá ofrezca una ampliación de algunas perspectivas para su abordaje. Afirmino que en Borges hay una imbricación entre tres estilos: el poético, que es inherente a toda obra que tenga como fin un logro estético y determina por lo tanto los criterios para el enlace formal; el estilo reflexivo, que determina las características de las secuencias de escenas, la concepción de tiempo, espacio y otros estilemas, y el estilo de suspenso, como subcomponentes, aunque el polo valorado en este último estilo sea considerado, desde los otros dos, como polo desvalorizado. Organizo la exposición de mi modo de abordaje de la narrativa de Borges utilizando un modelo constituido por enunciados con un grado decreciente de abstracción.

Como enunciado 1, afirmo que de la narrativa de Borges puede desprenderse la idea de que existen dos ámbitos, el terreno y el supraterrano. El primero es fenoménico, perceptible, el segundo, esencial, abstracto. Los elementos del mundo supraterrano están organizados a la manera de una serie de argumentos abstractos, generados por una mente puramente contemplativa. En este mundo hay, pues, una relación de engendramiento de una trama por una mente, y una relación de lo engendrado en términos de una trama atemporal, aunque su manifestación requiera tiempo y espacio. Las ideas abstractas rigen además el mundo perceptible, el del compromiso vital y el deseo. En cuanto a la mente generadora de la trama, está regida a su vez por una fórmula pensada por otra mente regida por otra fórmula, y así hasta el infinito.

En el enunciado² describo el vínculo entre el ámbito terreno y el supraterrano. Esta relación es doble: de engendramiento del primero por el segundo, y de contemplación, por parte de la mente engendradora, de la realidad sensible, la mente genera esta realidad para

ejercer sobre ella un poder contemplativo. La trama aparece como la mediación necesaria para la constitución de la realidad terrena, que es la realización de dicha trama. El mundo terreno está compuesto a su vez por dos clases de elementos: los sujetos (seres humanos) y las cosas materiales, diferenciables a su vez en objetos sin vida (naturales o artificiales), vegetales y animales. La trama se manifiesta en todos estos elementos, y el acceso a la contemplación de la trama implica tomar en cuenta una multiplicidad de manifestaciones. Sólo aquél que logra acceder a la totalidad de ese conjunto de elementos que es el universo, alcanzará a captar esta trama. Pero para ello el hombre debe captarse también a sí mismo, a su propia subjetividad, como si fuera un objeto más, y en consecuencia debe renunciar al deseo.

En el enunciado 3 describo el lugar del hombre como sujeto, tal como se desprende de la narrativa de Borges. Por un lado, es expresión de las ideas en el mundo, y esto por su deseo, por su compromiso vital. Por otro lado, tiene una disposición que lo lleva a captar, en una contemplación inmóvil, la lógica del caos sensible. Podríamos concebirlo, por esta duplicidad, como el órgano a través del cual la mente generadora capta el mundo, como su instrumento privilegiado en la inmutable experiencia contemplativa.

En el enunciado 4 me refiero al vínculo entre el sujeto y los no sujetos, los objetos materiales, sensibles. Se trata de un vínculo de develamiento en que los objetos son indicio de una trama. Los objetos son denominados entonces de un modo genérico, como miembros de una clase. Pero esto sólo sucede si el sujeto no intenta utilizar los objetos mediante su motricidad. De lo contrario, si participa empleándolos (por ejemplo para triunfar valientemente sobre otro), los instrumentos pasan a manejar al sujeto, el cual queda incluido en la trama de una mente que pensó su empleo. Los objetos, en especial los no vivientes, se convierten en la fuente de energía que impulsa y determina los designios de la motricidad y la voluntad de un sujeto. En cuanto a los objetos como indicios, como miembros de una clase, Borges los considera con características geo-

métricas, con una simetría especular. Los objetos son realizaciones de la geometría, que constituye un modelo mediador a partir del cual se genera la realidad. La geometría es, a su vez, la realización de una fórmula abstracta, que prescinde de la noción de espacio. Por lo tanto, una mente genera una fórmula a partir de la cual se despliegan ciertas figuras geométricas (ciertos cuerpos organizados en escenas) que conducen a la realización en la vida de un sujeto o en una serie de objetos. La realidad material, pues, es exclusivamente la representación generada por una mente. Por lo tanto, no existen vínculos reales entre los objetos, sino que su coherencia se basa en una referencia a una palabra, la cual a su vez remite a una idea más abstracta. Conocer la realidad carece de sentido. El único conocimiento válido es la contemplación de las fórmulas según las cuales se mueve la mente generadora de esa representación con apariencia de realidad. La aparente realidad se constituye como negatividad con respecto a la contemplación del sujeto. Tampoco existe una lógica consensual, sino un conjunto de criterios impuesto por una mente generadora, arbitrarios, individuales, que deben ser reemplazados por otros, los del sujeto, tan arbitrarios como los otros. Esta es la justificación de figuras retóricas como los metalogismos.

El enunciado 5 considera los vínculos entre sujetos. En la narrativa de Borges, el vínculo interpersonal repite el modelo del vínculo terreno/supraterreno. Cada sujeto pretende conocer el criterio con que funciona la mente del otro, y el que logra captar mejor dicho patrón genera una trama en la cual está fijado el lugar que habrá de ocupar ese otro, como derrotado. El triunfador puede constanciarse entonces con la mente generadora de la realidad y transformar al otro en una cosa, privándolo de su cualidad de sujeto. La realidad interpersonal posee pues un doble significado: es, por un lado, un conjunto de deseos ambiciosos y tramposos que conducen al compromiso vital, y por ello al desconocimiento, y es por otro lado un conjunto de indicios para develar incógnitas acerca de otras mentes. Pero hay una diferencia entre la mente generadora de la reali-

dad y la del sujeto que logra acceder a una constatación con ella: la primera no ha necesitado triunfar sobre nadie para alcanzar la contemplación. En el ser humano, el acceso a la contemplación implica, como en el caso de ser derrotado, también la pérdida de la cualidad de sujeto. Pero la desujetización absoluta es imposible y en consecuencia también la contemplación pura. Sumidos en un mundo de luchas terrenas y sin acceder al ámbito superior, entre los sujetos encontramos vínculos agresivos y eróticos, en los cuales la distancia es máxima, y que son modos de realizar una trama.

El enunciado 6 se refiere al modo de transformación de las cualidades del deseo en la narrativa de Borges. Discrimino dos tipos: un deseo ambicioso y otro contemplativo. En el primero el conocimiento es un medio; en el segundo, un fin. Los sujetos con deseos ambiciosos quedan categorizados desde la perspectiva de los que poseen un deseo cognitivo, que es más abarcativo: el sujeto desea contemplar a otros sujetos que son ambiciosos y entonces estos últimos quedan privados de su cualidad de sujetos. Por lo tanto, el cuerpo erógeno, como cuerpo de goce, y el deseo que le es inherente, implican participación, y en consecuencia convertirse en miembro de una clase. El cuerpo erógeno queda transformado en cuerpo biológico, con necesidades elementales. La proximidad entre dos cuerpos, o su equivalente, el diálogo, determina el desmembramiento, el caos. La lejanía, en cambio, permite la lucidez. En consecuencia, una persona no nace de la conjunción de dos sino sólo de uno, por el esfuerzo de una mente. La oposición hombre/mujer se subsume en la de observar/ser observado.

En el enunciado 7 me refiero con detalle a la ambición, cuyo lugar general, como objeto de contemplación, ya he mencionado en el enunciado 6. En tanto conjunto de metas ambiciosas el universo se representa, en la narrativa de Borges, como serie de polaridades: traidor-héroe, cobarde-valiente. Estas tienen por finalidad cagar al hombre, conducirlo al compromiso vital y convertirlo en expresión de una trama, expresión que otro contempla. En conse-

ouencia, los contrarios son idénticos, puesto que las tensiones vitales son sólo una ilusión. Quien se apega a ellas se encuentra en el polo del desconocimiento, el de la ambición, la aventura y el riesgo. Semánticamente, la narrativa de Borges se organiza a partir de la dimensión semántica 1 (observar sin participar - ser observado participando). Pero las referencias a la dignidad personal, al riesgo y la aventura corresponden a la dimensión semántica 5 (dramatizar y controlar el peligro - fracasar en la dramatización y el control del peligro), que aparece como subcomponente. El polo negativo de esta última se articula con el positivo, observar sin participar, de la dimensión semántica 1, y, a la inversa, el polo positivo de la dimensión semántica 5 se articula con el negativo de la dimensión semántica 1.

En el enunciado 8 me refiero a la ética subyacente en la narrativa de Borges. El sujeto, para Borges, debe luchar por develar incógnitas, que es equivalente al intento de ser dueño del propio destino. Esto implica permanecer inmóvil, sin participar, en la contemplación de un transcurrir vital cuyo caos perceptual adquiere coherencia al remitir a una trama. El sujeto se despoja entonces de su deseo. La situación es, contradictoria, puesto que esta omnipotencia contemplativa tiene, como correlato, una extrema dependencia, para el sustento material, de aquellos otros a quienes desdén, de aquellos que participan.

En el enunciado 9 considero los metalógicosos, relacionados con la paradoja recién descripta. Los más importantes se refieren a la temporalidad, la espacialidad, la identidad y la causalidad. Señalo la idea implícita en la narrativa borgiana, de la imposibilidad del conocimiento, puesto que existen dos posiciones radicalmente cambiantes, la del sujeto y la del objeto. La memoria, además, distorsiona lo percibido al incluirlo en clases y descalificarlo. Algo similar ocurre con el lenguaje, que resulta empobrecedor con respecto a las experiencias. La palabra no remite a una cosa exterior, y se interrumpe el enlace entre signo y referente. Consecuencia de todo ello es una antilógica, la lógica del predicado, y

el supuesto de que existe una identidad entre individuo y clase.

En el enunciado lo considero el papel del escritor, que en la narrativa de Borges es el de revelador de incógnitas, a pesar de lo cual se vuelve una expresión recursiva más de una trama abstracta. Analizo algunas consecuencias estilísticas de este planteo: la utilización de ciertos adjetivos, el lenguaje sin ornamentación, la desematización, el empleo de ciertos verbos, y sugiero que el libro aparece como un instrumento que Borges genera para que el lector, creyendo utilizarlo, se deje ceñir por una trama, se pierda en un laberinto. Construyo también una teoría generativa de la frase verbal subyacente a la narrativa borgiana, que luego de sucesivas transformaciones alcanza su realización. También construyo una teoría generativa de las escenas contenidas en las tramas que se repiten parcialmente en los relatos de Borges. Me refiero, por fin, a la utilización de las sinédoques y a la falta de metáforas en la narrativa de Borges, características para las cuales intento dar ciertas explicaciones basadas en el modo de concebir la realidad en términos representacionales.

Con esta exposición se cierra el primero de los tres ciclos de la parte de teoría literaria especial (enfocada sobre todo en el capítulo III) y de crítica e historia literaria (capítulos IV y V). El capítulo VI abre el segundo ciclo de esta misma parte, ciclo centrado ya no en la narrativa borgiana sino en la de Bicy Casares. El capítulo VI se refiere al estilo de suspense, que considero el predominante en esta narrativa, y que corresponde a la dimensión semántica 5. El capítulo VII, como ya lo he mencionado, reseña parte de la bibliografía sobre Bicy Casares, y el VIII incluye mi abordaje de ésta.

El capítulo VI, pues, estudia los rasgos estilísticos regidos por la polaridad dramatizar y controlar el peligro - fracasar en la dramatización y el control del peligro. Como en el capítulo III, también en esta oportunidad recorro al material fílmico como ilustración de las ideas sugeridas. Cito sobre todo filmes como El bebé

de Rosemarie, El sheik blanco, Anarcord, Barrio Chino, Satiricón, Gué, Macbeth, Cul de sac, Marnie, La ventana indiscreta, Alfredo Alfredo, La danza de los vampiros, La tregua.

Me refiero a las muletillas, a los "bocadillos" teatrales, a la utilización de ciertos verbos, de los refranes, a los finales abiertos en las secuencias narrativas. Destaco la importancia del azar, de los oráculos y del saber popular, y señalo que la temática en el estilo de suspense contiene una sucesión de opciones entre el riesgo, la aventura y el descubrimiento, por un lado, y la tranquilidad, el conformismo y la rutina, por otro. Aludo a la competencia entre dos personas de un mismo sexo por conquistar a alguien del sexo opuesto y al temor a las consecuencias del triunfo. Me refiero también a la importancia de la dependencia de los demás, sobre todo en el plano afectivo, a la ambición y a la transferencia del poder entre hombres. Describo la oposición entre lugares atractivos y atemorizantes, y lugares tranquilizantes, pero sin atractivos, es decir el espacio de la aventura y el de la rutina. Esta categorización de los espacios supone que el sujeto está comprometido en la situación. En el espacio y en el tiempo de la rutina, el futuro está equiparado al pasado, lo exterior se superpone con lo interior al sujeto. En el ámbito de la aventura, el sujeto se encuentra ante tiempos y espacios abiertos, azarosos, inciertos. La aventura consiste en internarse progresivamente en ese ámbito pleno de incógnitas. El pasado, por lo tanto, no es fijo, sino que queda reordenado por las decisiones con las que el sujeto transforma las condiciones de su futuro. En el ámbito de la aventura, el sujeto carece del lenguaje verbal que adjudica sentidos discretos y causales a las diferentes escenas que surgen ante él como misteriosas. La persona que se mantiene en el ámbito de la rutina es concebida como superficial, mientras que la que opta por el riesgo profundiza ejerciendo un poder penetrante. En el vínculo interpersonal, el modelo subyacente es un vínculo genital. En el ámbito de la rutina existe un vínculo de sometimiento a alguien del sexo opuesto, dominante, y tranquilizador. Existe también un vínculo de camaradería entre per-

sonas del mismo sexo.

Las opciones entre aventura y rutina se dan en diferentes áreas: la experiencia amorosa, la experiencia cognitiva, la experiencia en la que está en juego la dignidad personal. Pero también estas opciones tienen que ver con la ambición por el logro de valores objetivos, y no subjetivos, como el poder económico o social. Algunas de estas metas se imbrican sincréticamente o pueden ser contradictorias entre sí.

En los vínculos interpersonales, la acción transformadora consiste en influir, equiparable a inocular sustancias (materiales o no) que, con una apariencia dada, contienen un elemento que arraiga en el otro y sobre cuya acción éste pierde el control. Quien posee esta sustancia tiene una diferencia potencial con respecto a aquél en quien desea inocularla. El vínculo interpersonal queda entonces equiparado al contagio.

La oposición verdadero/falso corresponde a la oposición lenguaje plástico/lenguaje verbal. Si el segundo se atiene al primero es verdadero; de lo contrario no lo es, y el autoengaño correspondiente es equiparable a la cobardía. De todos modos, la verdad es un bien inaccesible, puesto que cada sujeto percibe la realidad desde su propio compromiso.

En cuanto al relato de base de este estilo, describo cinco escenas. La primera es la de rutina, en un ámbito relativamente cerrado y conocido. En el segundo momento, el sujeto ingresa en situaciones desconocidas frente a las cuales surgen una desconfianza y una atracción crecientes. Emergen, pues, lo inesperado y el deseo. En el tercer momento, como consecuencia del deseo, aparece un enlace entre dos personas o su equivalente: un personaje recibe una sustancia atractiva pero con algo extraño, que empieza a operar modificaciones en su interior. El desconocimiento y las incógnitas del sujeto inoculado con respecto a quien lo inculó son crecientes. En la cuarta escena se da el revelamiento de dichas incógnitas, y esto deja una marca en el sujeto y al mismo tiempo la posibilidad de independencia con respecto a las primitivas incógnitas. El quinto momento incluye

el distanciamiento del primitivo escenario misterioso, y al acceso a un nuevo ámbito de aventura. Con respecto a cada uno de estos momentos puede haber un estancamiento.

Señalo además la importancia de un libreto que el sujeto desee conocer para representar mejor su papel, y la existencia de objetos con valor simbólico. Los sujetos se categorizan según su sexo, y entre los de sexo masculino, según su potencia.

En el capítulo VIII realizo una revisión crítica de la bibliografía sobre Bioy Casares, animado por un criterio similar al del capítulo IV, con respecto a la bibliografía sobre Borges. En esta ocasión me refiero a los trabajos de Kovacci, Pezzoni y Rest.

En el capítulo VIII, sobre la narrativa de Bioy Casares, es nuevamente, como el V, una síntesis y cierre de un ciclo. En efecto, reúne las sugerencias teóricas del capítulo VI y los aportes de la crítica literaria realizados por otros autores y comentados en el capítulo VII. Incluye, además, algunos enfoques personales acerca de la narrativa de Bioy Casares. La organización del capítulo, como la del V, se basa en enunciados con un grado decreciente de abstracción, cuyo contenido pasará a resumir.

En el enunciado 1 señalo que en la narrativa de Bioy Casares el hombre se encuentra inmerso en una realidad inesperada, en un mundo azaroso, que despierta incógnitas.

En el enunciado 2 indico que el grado de incertidumbre es directamente proporcional al compromiso personal en relación con el deseo. Las situaciones en que se despliega el deseo pueden ser la experiencia amorosa, la experiencia cognitiva, la experiencia en que está en juego la dignidad personal. En los tres enunciados siguientes describo cada una de estas tres posibilidades.

En el enunciado 3 estudio la experiencia amorosa heterosexual, con los diferentes riesgos y las opciones que supone para el sujeto. Aludo a la simetría de los vínculos, al contagio y a la oposición potencia/no potencia.

En el enunciado 4 estudio las experiencias cognitivas como proceso de acercamiento al planteo y luego al develamiento de una

incógnita, cuyo centro es, progresivamente, el sujeto mismo. Planteo el problema de si es posible el conocimiento objetivo en un sujeto que desea, y la emergencia del misterio como consecuencia de la discordancia entre lenguaje plástico y lenguaje verbal.

En el enunciado 5 me refiero al problema de la dignidad personal, que se entiende sólo en una situación en que otro, más poderoso, tiene una voluntad contraria a la del sujeto. Me refiero a los estados de desconfianza y pesimismo, y al acceso a la capacidad discriminativa.

En el enunciado 6 señalo que en la narrativa de Dicoy Casares el hombre se encuentra en un mundo de opciones. Podríamos, pues, describir una historia abstracta que contiene una interrelación progresiva entre la comprensión del sentido de lo misterioso y la aceptación por el sujeto de su propia realidad, hecho que lo lleva a centrar sus decisiones en él mismo.

En el enunciado 7 describo el sistema de opciones. En cada caso si el sujeto se atreve a afrontar un riesgo, pasa a otro nivel de problemas, con nuevas opciones, en que cada vez es más difícil decidirse por el afrontamiento del peligro. Sin embargo, sólo de este modo el sujeto es fiel a su deseo y la vida adquiere un sentido, una orientación. Avanzar en el tiempo equivale a penetrar en espacios desconocidos, y éste es el modo de definir la vida como aventura. El ideal es tener la capacidad para afrontar el riesgo sin desestructurarse, y ello sólo es posible si se reconoce, junto con las limitaciones, la responsabilidad frente a la propia vida, hecho que ocurre con los veteranos. Describo además tres tipos de bienes: objetivos, que pueden trasladarse de un sujeto a otro; intersubjetivos, que también circulan, pero que dependen del deseo recíproco, y subjetivos, que tienen que ver con la capacidad para asumir el riesgo correlativo al deseo.

En el enunciado 8 destaco que frente a cada opción positiva existe la posibilidad opuesta. El ámbito de la rutina surge como el modo más tajante de rechazo del deseo. Esto determina que el misterio tenga un carácter repetitivo, cíclico, el mismo rutinario, y

dentro de un contexto témporo-espacial en que pasado y futuro son homologables. En estos casos la solidaridad entre las personas del mismo sexo es simultánea al sometimiento a una persona dominante del sexo opuesto.

En el enunciado 9 estudio una serie de ilusiones que, bajo el disfraz de capacidad para encarar el riesgo, significan no atreverse a participar. Estas ilusiones consisten en sentirse poseedor de fuerza muscular, de capacidad intelectual o de potencia económica. Se trata de intentos de dominio en que el sujeto ya no depende del azar inherente a una realidad humana, sino que tiene la apariencia del poderoso. Son formas de la cobardía, la impotencia y el ego simo, que habitualmente se inbrican en la narrativa de Bicy Cassares con actitudes de compromiso y riesgo. La actividad cognitiva es, de las tres formas de ego simo, la más interesante. Debemos discriminar dos usos de la inteligencia, a favor o en contra de la asunción de un deseo. Si ocurre esta segunda posibilidad, la lucidez exacerbada y la utilización de máquinas para generar otra realidad quedan categorizadas como cobardía. Es por ello que considero que la dimensión semántica 1 (observar sin participar - ser observado participando) aparece como subcomponente, pero el polo positivo de esta dimensión se inbrica con la cobardía, con el polo negativo de la dimensión semántica 3 (dramatizar y controlar el peligro - fracasar en la dramatización y el control del peligro). Las diferentes formas de potencia ilusoria antes mencionadas aparecen como fachadas, como atributos exteriores, correspondientes a la relación de tener, mientras que los atributos subjetivos, que definen el orden del ser, consisten en la capacidad de afrontar los riesgos y el deseo.

En el enunciado 10 considero cómo se da este sistema de opciones para un escritor, el cual puede generar un texto sea para adquirir poder, en términos de cobardía, sea como el intento de alcanzar un deseo, atreviéndose. Me refiero a la importancia de la ironía y al uso de ciertas figuras retóricas en la configuración del objeto de deseo. Considero por fin las secuencias de escenas

que configuran la matriz a partir de la cual surgen las manifestaciones en la narrativa de Bioy Casares. Señalo que estas manifestaciones pueden entenderse en términos de un conjunto de acciones que resultan de la opción constante entre alternativas. Sólo es posible pasar a la opción siguiente luego de haber resuelto en un sentido progresivo la opción previa. Sugiero, pues, que a partir de una base común (un cambio que introduce el surgimiento del deseo) se despliegan diferentes trazados de historias con una organización similar y que incluyen tres áreas: el de los problemas amorosos, el de los cognitivos y el de aquellos ligados con el mantenimiento de la dignidad personal. En el área de los problemas amorosos considero la siguiente sucesión de momentos: rechazo del cambio; aceptación del cambio; compromiso emocional y fracaso por falta de correspondencia amorosa; correspondencia emocional y posterior retroceso de uno o ambos miembros de la pareja; mantenimiento del vínculo a pesar de las dificultades de la interdependencia; castigo por esta persistencia; logro. Con respecto al área cognitiva la sucesión de momentos es parcialmente equivalente a la del área anterior: rechazo del cambio; aceptación del cambio; compromiso cognitivo y retroceso posterior; persistencia y castigo consiguiente; logro. Con respecto al área de los problemas éticos la secuencia de los momentos, algo menos compleja, es la siguiente: rechazo del compromiso vital; aceptación del compromiso vital y fracaso; aceptación del compromiso vital y muerte (castigo); logro. Relaciono estas secuencias con las de las escenas de seducción, escena primaria y castración, de las cuales parecen constituir un despliegue.

Con esto se cierra el segundo de los ciclos de la exposición dedicada a teoría literaria especial (enfocada predominantemente en el capítulo VI) y a crítica e historia literaria (capítulo VII y VIII): el centrado en torno de la narrativa de Bioy Casares.

El tercer ciclo tiene a los dos previos como requisito.

Estudia algunas obras narrativas cuya autoría comparten Borges y Bioy Casares, e intenta una confrontación de las conclusiones extraídas de esta investigación, con las logradas al abordar, en los ciclos previos, la obra narrativa de cada autor por separado. Esto corresponde al capítulo X. En el IX, en cambio, pretendo sugerir algunos rudimentos teóricos para abordar el problema de la autoría compartida. Comencemos, pues, por la síntesis de sus apartados.

El capítulo IX trata sobre los universales interpersonales pragmáticos, y está dividido en dos partes. En la primera abordo el estudio del problema de las opciones y determinaciones de un texto literario, y en el segundo formulo algunas consideraciones sobre la autoría compartida.

Al referirme a opciones y determinaciones, afirmo que la elección por escribir un texto literario supone una serie de características universales pragmáticas. El autor ha seleccionado un instrumento para establecer un vínculo, y también ha seleccionado un género, así como el ámbito en que la obra habrá de insertarse, configurado por sus destinatarios y los modos en que habrá de publicarse. Existen además factores contextuales que sobredeterminan una obra literaria. Por lo tanto se da una articulación entre la determinación por un contexto y las decisiones de un autor. Parece necesario, pues, establecer inferencias acerca de los sistemas interpersonales de transformación del contexto con respecto al cual una obra constituye una respuesta y un intento de modificación. Como se trata de una obra literaria, la modificación directa del contexto es relativa, puesto que el texto recurre a las palabras, y posee un objetivo estético. Más que un cambio del contexto, el autor realiza una modificación autoplástica. No debemos desoartar, con todo, aquellas obras que, con una fachada literaria, poseen otros objetivos, desde el reconocimiento familiar o social o el logro económico, hasta la conquista erótica.

La obra literaria, más que una exposición crítica de los ilusorios familiar y de clase, es una manifestación de ellos, incluyendo transformaciones retóricas. El escritor aparece, desde

esta perspectiva, no como fuente sino como emisor del mensaje.

En el apartado sobre autoría compartida aplico las ideas del apartado anterior y formulo algunas otras. Señalo que para que exista la posibilidad de la autoría compartida debe darse una cierta identidad de los ilusorios de clase y de familia de uno y otro participante, y una cierta complementariedad en cuanto a los ilusorios personales (las dimensiones semánticas personales). Para estudiar este aspecto se requiere una teoría acerca de las complementariedades estilísticas y semánticas óptimas, como la expuesta por Liberman, que hasta el presente es la única. Pero como cada autor posee componentes y subcomponentes estilísticos, sienta la hipótesis de que el modo óptimo de complementariedades consiste en que el estilo predominante en uno de los autores aparece como subcomponente en el otro, y viceversa, y ello a partir de una base común, no complementaria, sino simétrica; ambos deben tener, en un plano más abarcativo, el estilo poético. Por otra parte, metodológicamente el enfoque de la autoría compartida enriquece el abordaje del problema de la validación de las hipótesis en teoría y crítica e historia literarias, que es posible siempre y cuando ambos autores hayan escrito obras estéticamente logradas por separado. Debemos construir primero un conjunto de hipótesis referidas al autor o los autores investigados, como escritores independientes, y otro conjunto de hipótesis referidas a los textos de autoría compartida. Luego debemos confrontar ambos conjuntos para verificar hasta dónde el conjunto de hipótesis referidas a un autor en particular puede ser explicativo para cuando éste escribe en común con un coautor. El capítulo siguiente aplica estas ideas en relación con los textos escritos por Borges y Bioy Casares en común.

El capítulo X, que cierra el libro, está dividido en dos apartados. En el primero considero algunas características de la obra narrativa escrita en común por Borges y Bioy Casares. En el segundo trato de responder a la pregunta acerca de cómo es posible que entre ambos autores generaran estos textos, y cuál es el apor-

te de uno y otro a los mismos.

Para analizar las características de la narrativa de esta autoría compartida utilizo el mismo modelo teórico de los capítulos V y VIII, el de los enunciados con grados decrecientes de abstracción.

En el enunciado 1 incluyo la premisa de la narrativa de H. Bustos Domecq (seudónimo habitualmente usado por Borges y Bioy Casares para firmar estos textos); el mundo es un conjunto de misterios por resolver. Esto implica una polaridad: conocimiento - ignorancia. Las historias contienen dos momentos. El primero consiste en la narración de una serie de acontecimientos vitales con emociones, decisiones y compromisos. Esta narración configura, como totalidad, el planteo de una incógnita por develar, así como de los datos con que es posible contar para ello. En el segundo momento ocurre el develamiento con una explicación de las motivaciones y los sentidos de las conductas de los personajes, hecho que implica un reordenamiento en la jerarquía de los datos expuestos en el primer momento y una reconsideración de los modos de percibir y evaluar de los personajes. Se trata, pues, de un mundo humano, en el cual algunos aceptan su deseo, otros sólo se aman a sí mismos en sus posesiones y otro, por fin, aquel que investiga, concibe que cualquier tipo de amor implica desconocimiento y sólo se interesa por una actividad cognitiva, sin compromiso vital.

En el enunciado 2 sugiero que los misterios y las incógnitas por resolver son de carácter vital, emocional, y están relacionadas con la participación personal. Un tipo de participación es egoísta; el otro se fundamenta en el deseo erótico y sus vicisitudes.

En el enunciado 3 sugiero que, como consecuencia del compromiso vital, cada persona tiene una percepción desfigurada de la realidad, y esto le hace difícil resolver los misterios. Cada persona se cree propietario de un conjunto de conocimientos que es en realidad una posición cognitiva ilusoria, un modo de percibirla y de expresarse.

En el enunciado 4 discrimino entre personas que admiten su propio compromiso vital y su ignorancia y otras que no lo admiten. Hay, pues, quienes admiten sus propios límites y buscan ayuda, y otros que son incapaces de hacerlo. El primer grupo está constituido por quienes consultan a Isidro Parodi, y el segundo casi exclusivamente por este último. Parodi tiene lucidez para resolver problemas ajenos, pero paga su precio por ello: abandona la tentativa de resolver los propios. Mientras los demás personajes se basan, para comprender la realidad, en códigos que giran en torno del deseo erótico o del narcisismo, el código de Parodi consiste en detectar el código de los demás. Una vez logrado esto, puede develar las incógnitas que se le plantean. En los dos enunciados siguientes examino con algún detenimiento cada tipo de persona.

En el enunciado 5 me intereso por Parodi. Su ideal es la falta de compromiso personal. De hecho depende de los otros en el plano del sustento material, pero los otros dependen de él para develar incógnitas. Las acciones de Parodi son de tres tipos: desplazamiento espacial (para recoger datos), de tipo extractivo, o de relación con representaciones.

En el enunciado 6 considero a las personas que aceptan la ayuda ajena, entre las cuales diferencio dos grupos: el de quienes la aceptan de palabra y de hecho (que se comprometen en un deseo erótico) y el de quienes la aceptan sólo de hecho (egoístas). Unos son agradecidos, los otros, vanidosos. Los segundos tienen una autoimagen que se ve desmentida por los hechos relatados. Los miembros de estos grupos tienen libertad para el desplazamiento espacial animado por un deseo erótico o por egoísmo. Son crédulos, y no pueden diferenciar entre lo que otro o ellos relatan y lo que ven en otros o los otros ven en ellos.

En el enunciado 7 categorizo a los integrantes de los grupos descritos en el enunciado 6 señalando que quienes aceptan el compromiso de hecho y de palabra son valientes, y quienes lo hacen sólo de hecho son cobardes.

En el enunciado 8 describo las relaciones entre quienes aceptan la dependencia (sólo de hecho o bien de hecho y de palabra) y quienes no la aceptan en modo alguno. Se trata de relaciones de mutua implicación, de una dependencia recíproca, pero asimétrica. Isidro Parodi depende de los demás, que participan, para no comprometerse y estar alimentado, cognitiva y somáticamente, pero los demás dependen de Parodi para resolver un problema vital específico. En las relaciones entre ambos predomina, desde Parodi, el desprecio, con una comicidad característica, basada en la convergencia de dos niveles de expresión, cada uno de los cuales implica un modo distinto de percibir y evaluar la realidad, y que he descrito en los enunciados previos. Se da una confluencia entre ambos modos de evaluación, consistente en la expresión verbal de un acontecimiento pero de un modo tal que se pueda inferir una interpretación de los hechos distinta de la ingenua que expone el que la relata, y que lo deja en ridículo. La comicidad consiste en exponer lo ridículo del contraste entre el autoengaño y la realidad. Existe otro tipo de comicidad, irónica, en estos textos, menos explícita, consistente en el contraste entre la situación objetiva de Parodi, encarcelado por un crimen que no cometió, y el hecho de que se dedique a develar misterios con respecto a delitos ajenos.

En el enunciado 9 considero la ética en estas obras. Se da una imbricación entre los valores de la dimensión semántica 1 y la dimensión semántica 5, aunque con un predominio de la primera (observar sin participar - ser observado participando) sobre la segunda (dramatizar y controlar el peligro - fracasar en la dramatización y el control del peligro). Los polos positivos de ambas dimensiones están imbricados entre sí, y del mismo modo ocurre con los negativos.

En el enunciado 10 sugiero que la polaridad participación - no participación se expresa a través de la generación de un conjunto de palabras combinadas de un modo tal que el eje pasa a través de la oposición entre situaciones de tipo cognitivo, sin compromiso

y sus opuestas. La segunda oposición supone otra polaridad, entre quienes sólo piden ayuda ajena de hecho y de palabra y quienes la piden sólo de hecho. Considero algunos problemas retóricos que surgen al estudiar los textos y describo por fin las secuencias de escenas posibles, que son de dos tipos: las que culminan en triunfo, si corresponden al estilo reflexivo y la dimensión semántica 1, y las que culminan o en éxito o en fracaso y corresponden al estilo de suspenso y la dimensión semántica 5. Las primeras tienen como protagonista a Parodi, y las segundas a quienes lo consultan o se hallan incluidos en los relatos realizados por éste.

En el apartado final del texto, "Articulación de los códigos de Borges y Bioy Casares en H. Bustos Domecq", intento explicar por qué ambos autores pudieron confluír en la realización de textos con logro estético. Sostengo que entre los enunciados mencionados en el apartado anterior uno de ellos, la hipótesis básica, es común a ambos autores: el mundo es un conjunto de misterios por develar. Pero mientras en Borges esto corresponde a incógnitas abstractas, en Bioy Casares, remite al suspenso. Así, pues, ambos entienden por "misterio" algo diferente. Además, los personajes con un fuerte compromiso vital, quienes consultan a Parodi, correspondían a la concepción de Bioy Casares, e Isidro Parodi mismo, a la de Borges. Tras considerar algunos párrafos en relación con el estilo de uno y de otro autor, señalo que en ciertos casos es difícil determinar quién fue el que lo generó. Parecería que, mientras que en los parlamentos de un personaje predomina el estilo de uno u otro de los autores, en aquellos otros en que se trata de la narración en tercera persona el estilo presenta una articulación más estrecha entre ambos. Sugiero que en algunos cuentos es posible observar la confrontación de ambos sistemas semánticos; en otros, predomina uno de ellos sobre el ^{RESTANTE} otro. A veces aparece un tema común a ambos autores. Los efectos de la doble relación autor-lector (autor), es decir, la relación del autor, como lector, con su obra, se expresan bajo la forma de la mirada humorística de los personajes entre sí. Sugiero, finalmente, que las compatibilidades entre ambos autores se obser-

van en la semejanza en cuanto a los ilusorios de familia y de clase y la complementariedad relativa en cuanto a los ilusorios personales. Aunque en ambos predomina la dimensión semántica 6, y esto es definitorio para realizar una obra estética, en Borges la dimensión semántica 1 es básica, y la 5, pero invertida, es subcomponente. En Bioy Casares, en cambio, la 5 es básica y la 1, pero invertida, es subcomponente. El efecto del vínculo de autoría compartida consiste en que los subcomponentes dejan de estar invertidos, es decir, dejan de ser vistos críticamente desde los componentes básicos.

Con esta conclusión, que resulta de la reunión de hipótesis expuestas a lo largo del texto, cierra el tercer ciclo, que es el último.

También cierro así esta primera parte del texto, en que he procurado exponer los lineamientos generales (y algunos de sus fundamentos) de lo que se leerá en las páginas que siguen.

METATEORIA LITERARIA

(Sobre el concepto de logro estético)

Capítulo 1

Metateoría literaria

(Sobre el concepto de logro estético)

Uno de los puntos que en mi libro Teoría literaria general (1973) quedó tratado en forma parcial es al concepto de logro estético (belleza) en una obra literaria. En el capítulo final del libro, referido a los problemas pendientes y las nuevas aperturas, destacué que tenía conciencia de que se trataba de un tema que requería un análisis más elaborado. Asimismo, mencioné algunos apartados en que había tocado este punto, aunque sin pretender agotarlo.

A continuación procuraré ampliar y precisar algunos de los enunciados ya expuestos, y también formular enfoques adicionales. Sin embargo, tengo clara noción de que, aunque puede ser que haya logrado restringir algo más la vaguedad del problema, subsisten muchas dificultades. Hecha esta salvedad, vayamos a la exposición.

Sobre las dimensiones semánticas personales

Cada ilusorio personal constituye un modo de instituir una realidad al conferir sentido a determinadas percepciones, y depende de un sistema intrapersonal de evaluación. En cada uno de estos modos de adjudicación de significado existe el predominio de un conjunto de ejes semánticos sobre otros. Debido al hecho de que implica un modo de adjudicación de sentidos instituyentes de la realidad, he propuesto denominar a cada uno de estos ilusorios personales con el término "dimensiones semánticas personales"

El modo de diferenciar y categorizar las dimensiones semánticas está imbricado con la sistematización de las organizaciones intrapersonales correspondientes a los cuadros psicopatológicos básicos considerados en la teoría psicoanalítica: 1) esquizoidias, 2) ciclotimias, 3) caracteres impulsivos, 4) caracteres obsesivos, 5) fobias, y 6) histerias (Lieberman y Malday, 1974). Conviene

enfatisar que en la psicopatología se detectan los componentes perturbadores, mientras que en las dimensiones semánticas que consideraré a continuación se toma en cuenta la existencia de un cierto equilibrio en el sujeto, en el cual algunos de los modos de adjudicación de sentidos predominan sobre los demás, sin que ello implique juicio psicopatológico alguno (Maldavsky, 1975).

De este modo, podemos diferenciar seis dimensiones semánticas, cada una correspondiente a una de las seis entidades psicopatológicas antes mencionadas, pero ahora desprovistas de toda connotación relacionada con el problema de la salud y la enfermedad mentales. Los seis sistemas semánticos son: 1) observar sin participar - ser observado participando; 2) ser amado y perdonado - no ser amado ni perdonado; 3) perseguir a los demás y hacer justicia - ser perseguido injustamente; 4) pensar ordenadamente y ser virtuoso - pensar desordenadamente y ser vicioso; 5) dramatizar y controlar el peligro - fracasar en la dramatización y no poder controlar el peligro; 6) dramatizar y provocar un impacto estético - fracasar en la dramatización y provocar un impacto de desagrado.

Cada una de estas dimensiones semánticas incluye una clase básica de valor: 1) verdad; 2) amor; 3) justicia; 4) orden; 5) dignidad; 6) belleza.

Es evidente que en la obra literaria, el componente fundamental que la diferencia de otros textos es la existencia de la dimensión semántica 6 y su correspondiente valor.

Sin embargo, aunque la dimensión semántica 6 sea la predominante, no podemos menos que reconocer que suelen existir otras que se implican con esta última, hecho que exige un modo más específico aún de explicar los rasgos particulares de cada obra.

Las dimensiones semánticas que se implican con la 6 funcionan a la manera de subcomponentes que contribuyen a dar coherencia y sistematización, en el plano isotópico más abstracto, a cada obra literaria específica. Por otra parte, el hecho de que predomine la dimensión semántica 6 sobre las demás supone que ésta organiza en términos de logro estético los valores que corresponden a

otros ilusorios, ya no personales sino de otro tipo. En efecto, sólo con un alto grado de organización en el nivel del ilusorio intrapersonal es posible la realización de una obra que se basa en la concepción de la vida en términos de goce estético.

De los seis tipos de valores antes mencionados, el último en alcanzarse es la belleza, y supone que los otros cinco han sido conseguidos hasta cierto punto. Por ello es también el más difícil de mantener y el primero en ser abandonado en situaciones críticas.

Una concepción tridica del logro estético

Para entender con más precisión el problema que plantea el logro estético debemos tomar en cuenta que se trata de una concepción que no se refiere sólo a un sistema de signos emitidos sino también a los efectos en el lector, a los cuales Dubois et al (1970) denomina "ethos".

Considero que en cada obra hay una estructura disposicional hacia la generación de goce en un lector potencial (hecho que supone la capacidad de goce estético en el autor como tal y como lector de su propia obra) y una realización o no de dicho goce en el lector exterior al propio autor.

Sólo es posible que una obra se reconozca como logro estético sobre la base de los efectos que provoca en un lector reflexivo y dispuesto al goce, efectos motivados, a su vez, por las características propias de dicha obra. Como vemos, se trata hasta aquí de una concepción didáctica del logro estético.

Este planteo supone la existencia de una capacidad en el lector para gozar determinada obra. Esta capacidad está dada en parte por el gusto de la época, pero también por su modificación por el autor, el cual, para llevarla a cabo, cuenta con la existencia de un lector capaz de reflexión acerca de "las artes poéticas" de un período dado.

Quiero señalar aquí que cuando aludo a un lector con capacidad de goce estético reflexivo no lo identifico como pertene-

ciente a alguna clase específica, sino que le atribuyo una capacidad de apertura que es inherente a lo que se ha denominado "aventuras del espíritu" y que puede presentarse en los más diversos estratos sociales, como toda aquella capacidad que tiene que ver con el descubrimiento.

La descripción del logro estético en términos diádicos, interpersonales, supone en realidad la existencia de dos series de hechos que poseen cierta independencia relativa y que procuraré describir por separado. Me refiero por un lado a la estructura de un texto que posee disposicionalmente la capacidad de generar goce estético, y por otro lado a la naturaleza de lo que se ha denominado goce estético. Si ambas series de hechos se fabrican es porque remiten a algo que es común al emisor y al receptor. Ese algo constituye una entidad que trasciende a cada individuo y le permite articularse con los demás. Es lo que en psicoanálisis se denomina inconsciente, es decir un conjunto de representaciones que no accedan a la conciencia en forma directa, y que poseen un cierto tipo de organización. Esto implica un abordaje triádico del logro estético. En realidad, cada autor deja expresar este inconsciente, que siente como paradójicamente extraño y propio, y cada lector reconoce en la lectura, desde su propio inconsciente, una comunidad con lo que se expresa en el texto, y es por todo ello que la obra literaria tiene sentido en términos de apertura al goce estético. ¿Cuáles son las características de esta tercera entidad, mediadora en cada sujeto para el vínculo con el otro, es decir, fundamento de la intersubjetividad?

Lacan (1966) postula que esta entidad es el Otro, diferente de cualquier persona específica. El Otro es, para Lacan, el lugar del tesoro de significantes y también un testigo. Por lugar debemos entender no tanto una zona ubicable geográficamente sino más bien una posición que alternativamente puede ser ocupada por distintos personajes. Para entender la noción de tesoro de significantes es necesario señalar su diferencia con cualquier frase espe-

cífica que articula un deseo, frase que incluye sólo algunos de los significantes del tesoro, y nunca todos (la "frase total" sería una utopía). Los significantes contenidos en el tesoro son restringidos en número, aunque Lacan no va más allá en sus precisiones.

Por mi parte, considero que los planteos sobre los tipos de estilos permiten esclarecer este punto.

Cada estilo supone un tipo determinado, abstracto, de representaciones, incluyendo entre otras, la definición de espacio, tiempo y personajes, como se expone en el capítulo siguiente. Supone también una clase de historias posibles, con una serie de momentos iniciales, intermedios y finales.

Las dimensiones semánticas y los afectos constituyen dos modos estrechamente articulados de abordar la realidad, correspondientes, respectivamente, al ámbito cognitivo-representacional y al emocional. Cada estilo está regido por una dimensión semántica dada.

Por lo tanto, si suponemos que existen afectos universales y consiguientemente sus dimensiones semánticas correlativas, y si aceptamos que cada dimensión semántica implica, en el plano estilístico abstracto, ciertas historias posibles y no otras, llegamos a la conclusión de que estas clases de relatos también tienen un carácter genérico universal.

Estos relatos, en un número restringido (alrededor de una docena), cada uno incluyendo un grupo dado de momentos (alrededor de sesenta en total), constituirían el tesoro del significante.

A dicho tesoro, de carácter universal, ^{RE} permitirían los diferentes relatos manifestados, hecho que abre la posibilidad de los vínculos intersubjetivos.

Pero además el Otro supone también, como ya indicamos, la noción de testigo. En efecto, cada relato manifestado es considerado por "alguien" remitiendo al código. Ese Otro es en este caso una posición diferente del autor y el lector reales, y posee un grado de abstracción equivalente al de las clases de relatos posibles, a

partir de los cuales se juzga, por su grado de coherencia con respecto a los modelos, si un texto dado ha alcanzado o no el logro estético.

Ahora bien, he mencionado páginas atrás dos series de fenómenos: la estructura del texto, {correspondiente al ámbito representacional, y el goce estético, correspondiente al ámbito afectivo. Ambos problemas, que constituyen una y otra faz del logro estético, merecen un abordaje detenido.

La estructura de un texto con logro estético

Me referiré en primer lugar al problema de la estructura de un texto con disposiciones a la generación del goce estético.

Este punto está bastante elaborado en teoría literaria. Pero antes de comenzar la exposición, cabe hacer una salvedad. Entre las múltiples maneras de correlacionar en estructuras los elementos de un texto, aquella que nos interesa se refiere a su organización como hecho estético, y sólo sobre la base de esta orientación general es posible abordar una metodología de análisis para la captación de la totalidad y de las diferentes partes que la integran. Así, pues, no es pertinente restringir el análisis a unidades morfológicas, lexemáticas, por ejemplo, puesto que éstas no constituyen las segmentaciones óptimas en este tipo de abordaje. En cambio debemos apuntar a considerar un texto en términos de unidad o unidades de goce estético, lo cual supone un óptimo de articulación entre diferentes planos.

Desde el punto de vista semántico, debemos jerarquizar el hecho de que se requiere un cierto grado de articulación entre la dimensión semántica ó y algunas de las restantes, puesto que si hay un predominio marcado de la aludida en primer término en detrimento de las demás, suele darse un exceso de formalismo, un diletantismo hueco que se expresa como una sobreabundancia de escenas, imágenes o fonemas, que restringen el goce estético. Por el contrario, en aquellos casos en que se da una imbricación óptima entre la dimensión

semántica 6 y alguna de las otras, la mencionada en primer término funciona como la organizadora de las demás, suministrando, en un plano más abarcativo, la forma del contenido, mientras que las otras van suministrando las distintas sustancias del contenido. Además, en este caso la dimensión semántica 6 funciona como sistema de compatibilidades que permite o restringe la emergencia de determinadas combinaciones semánticas específicas. Esta es otra forma de expresar mi hipótesis acerca de la unidad de goce.

Brevemente me referiré ahora a los distintos niveles en que puede abordarse un texto literario desde el punto de vista interno: componentes fonológicos y gráficos, sintácticos, semánticos, lógicos y pragmáticos.

Al estudiar los componentes fonológicos y gráficos abordamos el texto tratando de determinar el grado de redundancia excesiva o bien las cacofonías entre fonemas o grupos de ellos, así como las distribuciones en el espacio de la hoja en blanco, lo cual surgirá del análisis de los grafemas, correspondientes a una rama de la estilística que podría ser denominada grafestilística, por una analogía con la fonestilística (Trubetzkoy, 1939).

Estos metaplasmas, que suponen un énfasis en los elementos plásticos, incluyen, según mi modo de ver, algunos componentes no siempre precisados, como por ejemplo el ritmo y la entonación. Esto es válido no sólo para la poesía, sino para ciertos textos tomando en cuenta los modos de intercalar pausas y acentos y sobre todo la vigencia de determinados sonidos por sobre otros en algunos fragmentos.

En el nivel sintáctico tratamos de abordar el problema del grado excesivo o no de redundancia de determinados recursos combinatorios entre signos que pertenecen a clases similares.

En el nivel semántico consideramos hasta dónde la dimensión semántica 6 resulta predominante como organizadora formal de las restantes, y en qué momento deja de serlo, hecho que determina un fracaso estético. También habrá que estudiar en este punto la

relación entre sentidos y significados, su grado de coherencia o discordancia.

En el nivel lógico consideraremos las relaciones entre mensajes y metamensajes, así como hasta dónde un mensaje podría haber sido omitido para constituirse en metamensaje, sin pérdida de información (Ducrot, 1972).

Los metalogismos, descritos por Dubois et al (1970), según mi modo de ver, no aluden a un referente en términos de una cosa exterior al discurso sino a una teoría consensual con respecto a un referente. De hecho, el referente en términos de cosa es incognoscible, y lo que interesa es sobre todo la trasgresión de ciertas nociones que son consenso.

En este caso, nos situamos con los metalogismos dentro del ámbito de las representaciones, y en especial de ciertas representaciones que se aceptan sin mayor discusión, las que resultan trasgredidas a través de este tipo de recursos retóricos. Los metalogismos suponen, por otro lado, la presencia de una serie de "teorías" consensuales a las cuales remiten y dentro de las cuales cobran sentido en términos de trasgresión.

Sugeriría además incluir un tipo de recursos retóricos que hasta ahora han sido poco considerados, y a los que propongo denominar metapraxis. Consistan en un tipo de transformación del grado cero que supone una modificación de la relación que autor y lector mantienen con los signos, especialmente la que potencialmente ha de establecer este último. Entre las metapraxis podemos considerar, por ejemplo, la utilización de una obra teatral para incluir en su interior un cuento, o bien, como grado máximo, la definición como obra literaria de algo que no lo es, o su inversa, la definición como algo distinto de una obra literaria, correspondiente a un texto que constituye en realidad una obra literaria. Los interaccionistas (Watzlawick, Beavin y Jackson, 1967) han descrito un grupo de metapraxis importantes: mandato paradójal, descalificación, evasión de un tema.

En el nivel pragmático consideraremos también las relaciones de los signos emitidos en el texto con su contexto general y con el correspondiente al género literario al que pertenece la obra. También es importante considerar las metapráxis al analizar los vínculos entre los personajes. En un libro anterior (1973) he realizado diferentes precisiones sobre el punto de vista pragmático, en términos de relación autor-obra-lector, que constituyen un complemento de lo que expongo en esta oportunidad.

Además de determinar el grado de reduccionismo en cada nivel, debemos tomar en cuenta el que existe entre las concepciones subyacentes a los diferentes niveles. Habría que considerar, pues, hasta qué punto los recursos retóricos fonológicos, sintácticos, semánticos, lógicos y pragmáticos remiten a teorías fonológicas, sintácticas, semánticas, lógicas y pragmáticas, coherentes en sí mismas y entre sí, entre las cuales las teorías semánticas constituyen el eje para juzgar la compatibilidad o no de las demás. La falta de coherencia, si la hay, determina una descalificación de la obra literaria como tal, por trasgredir un principio básico de tipo estético, el de verosimilitud, el de coherencia en las propias reglas generativas.

En todos estos análisis nos encontramos en el plano de las realizaciones estilísticas en una obra determinada, y no de los estilos abstractos, considerados en el capítulo II.

Me interesa exponer algunas ideas respecto a los modos de abordar el fracaso estético. Pero esto hace necesario que esbozemos un punto que se refiere ya no a la belleza sino a la fealdad. Comenzaré diferenciando entre fracaso estético y feísmo, es decir el intento deliberado de provocar impacto estético a través de la búsqueda activa de la trasgresión de las reglas estéticas de un período determinado. En realidad, si el texto tiene las características del feísmo pero está organizado sobre la base de la búsqueda de impacto estético, esto no implica fealdad, la cual surge (entre otras posibilidades) de un real fracaso estético cuando el arte poética de un

autor está desgastada o bien existen contradicciones entre ésta y su realización. Cada autor tiene, al escribir una obra, una teoría dada sobre la fealdad y el fracaso en la dramatización. Puede ocurrir entonces que exprese esa teoría bajo la forma de feísmo, o que su propia obra resulte un fracaso estético, evidenciando un desajuste entre dicha teoría y una práctica correspondiente a otra teoría, o bien una falta de crítica en la elaboración de esa teoría, si es que toda la obra es coherente como fracaso estético.

Pero esto lleva a preguntarnos sobre la categorización de los fracasos estéticos. Comenzaré con una referencia al óptimo de redundancia, concepto que requiere, por una parte, tomar en cuenta la definición de logro estético que el autor posee implícita en el texto y su coherencia con los signos emitidos en dicho texto, y, por otro lado, la confrontación con los signos y la definición de logro estético de otras obras de los más diferentes tipos, es decir, su articulación con el contexto. Asimismo, el óptimo de redundancia supone una coherencia específica en cuanto a los recursos retóricos y al monto y tipo de información suministrada en la obra.

Estos planteos permiten discernir el concepto de fracaso en cuanto al grado de homogeneidad o heterogeneidad en una obra literaria. Cuando existen fracasos en cuanto al grado de homogeneidad, en la obra se da un desgaste de los signos con respecto a su capacidad informativa y/o generadora del placer estético en el receptor.

Los fracasos en cuanto a la homogeneidad pueden ser objeto de categorización. La redundancia excesiva se da, por un lado, en relación con los signos emitidos en el mismo texto, y por otro en relación con obras previas, propias y sobre todo ajenas. A la vez, la redundancia excesiva con respecto a los signos en el mismo texto se da en el nivel de los recursos generativos intermedios, cuando se repite en exceso determinada figura retórica, o bien cuando se articulan reiteradamente ciertos signos que por sus componentes fonológicos, sintácticos, semánticos, lógicos o pragmáticos pueden ser considerados como prácticamente idénticos, o con muy ligeras variaciones. En tales casos, el desgaste consiste en que se ha consumido

el poder de los signos como generadores de interrogantes connotativos: resulta claro el artificio, se sabe demasiado pronto no tanto cómo es el final de la obra (hecho de menor importancia) cuanto el modo utilizado para generar incertidumbre y eliminarla, la restricción en relación con los recursos para generar agrado. Así ocurre en una obra con adjetivación recargada o bien con frases o escenas prescindibles. Como vemos no se trata de repeticiones frecuentes de un signo, sino de una secuencia más amplia.

Una tercera posibilidad se da en términos de una homogeneidad con textos de otros autores, en cuyo caso la obra fracasa por la carencia de un mínimo básico de originalidad para ser concebida como logro estético (Dorfles, 1959, Eco, 1962).

Algo más claras son las situaciones en que existe una heterogeneidad excesiva, la cual se da en términos pragmáticos, lógicos, semánticos, sintácticos, fonológicos.

En el caso de la heterogeneidad semántica nos encontramos con dos o más sistemas contrastantes de adjudicación de sentido que dan coherencia al texto. Por ello el texto suele carecer de un mínimo de coherencia, lo cual se expresa también en los otros niveles: fonético, ^{SINTÁCTICO} ~~semántico~~, lógico, pragmático. Se dan en este caso dos grado cero semánticos no articulados entre sí de modo de determinar un logro estético. Por el contrario, uno de los dos grado cero semántico suele ser determinante de un logro estético parcial y el otro de su fracaso.

Podemos aclarar este punto a través de una analogía con la hipótesis del ruido en la teoría de la información. Mientras una de las dimensiones semánticas tiene que ver con la emisión de aquellos signos que responden a un objetivo estético, la otra dimensión semántica, no articulada coherentemente con la primera en el nivel estético, tiene que ver con todos aquellos elementos no sistemáticos (o sistematizados) en relación con la búsqueda de un logro estético. En realidad estos elementos también están sistematizados, pero no sobre la base de la coherencia predominante de la dimensión semántica que incluye la búsqueda del logro estético, sino sobre la

base de alguna de las otras dimensiones semánticas personales. Si en el logro estético existe un predominio de la dimensión semántica 6 y las demás funcionan como subcomponentes, en el fracaso estético el peso de la dimensión semántica 6 es el mismo que el de alguna otra, que no actúa como subcomponente sino como oponente.

Queda por examinar una situación más difícil de describir y por lo tanto de analizar. Me refiero a aquellas obras que no tienen un grado excesivo ni de homogeneidad ni de heterogeneidad, pero en las cuales falta, por el contrario, un mínimo de redundancia. Se trata de textos que podrían categorizarse como "obras menores", en las cuales hay una carencia de un cierto espesor en cuanto a los signos emitidos. También se suele hablar aquí de debilidad en la expresión, hecho que se relaciona con una pérdida parcial del carácter interrogativo de los signos.

Esta tentativa de tipificar los fracasos estéticos nos lleva, pues, a concebir dos posibilidades básicas: una, el desgaste, la otra, la proliferación no articulada, como polos que limitan el logro estético. La proliferación (heterogeneidad) alude no tanto a una falta de un mínimo de redundancia semántica sino más bien a una discordancia semántica, y consiguientemente en otros planos.

Habría que prestar más atención a la posibilidad de desarrollar hipótesis atinentes a la homogeneidad básica y a la heterogeneidad relativa en el plano de los recursos expresivos profundos y superficiales, puesto que en este plano se decidiría el carácter estético logrado o no de un texto.

Además, existe una estrecha vinculación entre la coherencia interna óptima en una obra y su conexión con el contexto en que está inserta y que le da un sentido estético. Esta articulación define a la vez a la obra y el contexto como tales y determina una cierta economía de signos, que forma parte del monto óptimo de redundancia.

El género literario también representa parte del contexto que ciñe a la obra y exige una verosimilitud definida. A ello se agrega el arte poética personal, que se articula con las artes poé-

ticas grupales, forzadas en el autor a través de las leyes de consumo, la crítica, etc. Estas artes poéticas contextuales y personales se articulan en una obra de un modo definido, potenciando o restringiendo las posibilidades de logro estético.

Podemos establecer correlaciones entre el arte poética inherente a un género y a una época y el arte poética de una obra en un género. Mientras la primera es de tipo social, la segunda es personal. Cada uno de los seis sistemas semánticos básicos tiene su estética (siempre y cuando predomine la dimensión semántica 6), igual que el género, y define un tipo determinado de relación con el lector, también como el género. El arte poética personal puede ser trasgredida o realizada incompletamente, en los casos de fracaso estético.

Asimismo, cada obra define el tipo de lector y la escala de valores estéticos de éste como una petición de principio que funda la misma existencia del texto. Sólo es posible su producción en la medida en que se instituye un lector que pueda valorarla como tal. Pero para poder instituir el tipo de lector se requiere un mínimo de posibilidades contextuales en las que este lector existe en el presente o en un futuro relativamente cercano. Como vemos, el logro estético supone todo un circuito en el cual participan necesariamente el autor, el lector potencial en quien se realiza, en definitiva, el goce estético, y una instancia mediadora, a la cual autor y lector remiten en cuanto a sus términos abstractos, como base para las realizaciones específicas de una obra, la cual se presenta como el vínculo específico intersubjetivo.

La apelación al contexto, sea para delimitar la originalidad o el consumo de los signos en una obra, sea en términos de realización del goce estético en un lector, justifica que no pueda concebirse el logro estético sólo en términos de la articulación interna de los signos de un texto literario. El lector potencial tiene que ver con lo que antes desarrollé sobre lo inconsciente. Se trataría aquí de un Otro testigo, como diría Lacan (1966). Este lector potencial se suele articular con algún tipo de lector con-

figurado por otra persona, hecho que da matices peculiares, según las contingencias de esta última lectura, a la mencionada en primer término.

En términos contextuales, el consumo de los signos puede referirse al hecho de que algunos han perdido su capacidad, por estar desgastados, para generar impacto estético y/o el planteo de las incógnitas consiguientes alrededor de un mensaje unitario en el plano del estilo, de la connotación.

Por otra parte, la necesidad de un lector real para la realización efectiva de un logro estético, o aún más, para la generación del lector potencial en un texto como requisito para que éste sea posible, lleva a plantearse cuántas veces habrán ocurrido limitaciones para que un autor pueda "decir su palabra", en cuántas ocasiones habrá podido adelantarse a su "época" o habrá fracasado, al no lograr construir la imagen de un hipotético lector futuro que justifique su producción presente.

La naturaleza del goce estético

Hasta aquí me he referido a la estructura de un texto que puede generar el goce estético. Enfocaré ahora el otro problema, el de la naturaleza del goce estético. Cabe señalar, antes de abordar este punto, que de hecho se trata de dos problemas intrincados, uno de los cuales tiene que ver con las representaciones y el otro con el afecto, es decir, con los dos aspectos básicos que Freud (1915) discriminó al referirse al problema de las pulsiones y su inscripción en el psiquismo. Sin embargo, contamos con mucha mayor información sobre el primero de estos puntos, el de las representaciones y su estructura, que hemos estudiado hasta aquí, que sobre el segundo, el de los afectos o estados emocionales.

Los estudios sobre los estados emocionales, y en especial sobre el problema del goce, han sido revitalizados en un período relativamente reciente, sobre todo por autores franceses, entre los cuales podemos incluir a Lacan (1966), Leclaire (1968), Green (1973), Rosolato (1969), y Kofman (1970) en psicoanálisis, y a Barthes (1973) y Kristeva (1969) entre los semiólogos, aunque fuertemente influidos por la corriente psicoanalítica. En nuestro país hay importantes aportes, sobre todo de D. Liberman (1970).

Rosolato señala como básica para el goce estético la existencia de una oscilación entre una continuidad rítmica de sentidos y una ruptura de carácter metafórico que, gracias a una totalización, abre la brecha del goce.

Por su parte, Barthes, siguiendo a Lacan y Leclaire, señala que habría una diferencia entre placer y goce. Mientras el placer implica cierto contentamiento, el goce supone una amulación del sujeto en tanto tal. Considero que existe una concordancia con las ideas de Rosolato cuando señala que la intermitencia, relacionada con la puesta en escena de apariciones y desapariciones, es lo que posee un carácter erótico. Con respecto a la diferencia entre placer y goce, Barthes agrega que el primero es decible mientras que el goce no, por estar relacionado con la amulación del sujeto.

Un componente importante del goce estético tiene que ver con la gratitud del texto y de la experiencia correspondiente en el sujeto. El autor señala que el goce tiene un carácter asocial, supone una pérdida brusca de la sociabilidad. Para Barthes, una condición del goce es que se den excepciones a la regla, sea por un exceso de novedad o por un exceso de redundancia, que también es un modo de novedad. Pero existen otros conceptos importantes en el aporte de Barthes, uno de los cuales consiste en concebir que el texto literario sólo puede ser abordado en términos de unidades de placer estético. Este punto se conecta con mis planteos previos acerca de que no es posible juzgar una obra literaria en términos semióticos estrictos si no se parte de un criterio no comunicacional informativo sino relacionado con el logro estético.

Además, el texto de Barthes incluye una sugerencia en el sentido de que existirían estilos de goce, punto que me parece sumamente enriquecedor para proseguir en el curso de una investigación.

Sin embargo, los planteos expuestos hasta aquí no agotan, según mi modo de ver, el problema. Aunque no es mi intención llevar a cabo un estudio exhaustivo, deseo señalar, sin embargo, algunas otras precisiones.

En primer lugar, considero que podemos inferir una teoría

de la lectura que tiene por sujeto a un ser humano definido como sustancia gozante, a partir de una teoría de la escritura realizada por otro sujeto con iguales características. Por lo tanto, considero que un buen punto de partida para el análisis del goce estético consiste en el enfoque de un elemento común a los distintos textos literarios, en términos de una cierta experiencia inherente a la escritura, y de la cual podemos encontrar indicios en las relaciones entre los personajes en un texto determinado. Este planteo, a su vez, tiene que ver con la hipótesis según la cual cada texto genera su tipo de lector y el estado de ánimo que procura determinar en él, sea el de goce estético o algún otro.

Sobre la base de estos planteos y ^{DE UN MODO} en términos relativamente generales, deseo señalar que uno de los componentes básicos del goce estético consiste en la concepción de la realidad en términos de estados cambiantes. El goce estético sólo puede ocurrir contrastándolo con algo que no lo es. En última instancia, el goce estético implica concebir la vida como finita, como algo que debe ser disfrutado en un constante presente que adquiere sentido en tanto se lo define como estado de bienestar sobre la base de una cierta armonía relacionada con lo sensible. Las nociones de estado cambiante y de finitud de la vida personal, pues, son inherentes al goce estético, el cual incluye la tentativa paradójica de la perpetuación del instante.

Es pertinente enfocar también la oposición lleno/vacío. Este aspecto tiene que ver con lo que se suele denominar plenitud de la vida en el goce, aunque también se relaciona con una característica del goce estético, consistente en que se apoya fundamentalmente sobre las formas de la expresión. Pero en tanto ésta no se fundamente en una sustancia de la expresión y en una forma y una sustancia del contenido, el goce estético deja de ser realmente tal para adquirir un carácter de intrascendencia, de inconsistencia, la cual puede entenderse dentro de un marco en el cual se concibe a la vida como un transcurso temporal que tiene un límite en la muerte.

El goce estético, pues, supone no sólo un énfasis en lo

formal (forma de expresión) sino también en el contenido. Con respecto a la sustancia del contenido, esto implica que los hechos o procesos incluidos en la obra literaria pueden (y suelen) tener un carácter penoso. La obra literaria estéticamente lograda supone una manifestación formalmente bella de una representación dolorosa.

La forma de la expresión, por otra parte, se configura como criterio para categorizar distintos tipos de manifestaciones estéticas. En efecto, los intervalos discretos del sistema binario dígito-verbal diferencian las obras literarias de las plásticas, en las cuales rigen las características de continuidad del código analógico.

Pero para diferenciar entre literatura escrita y oral, o bien los casos mixtos de distinto tipo, debemos tomar en cuenta también la sustancia de la expresión: fónica y/o gráfica.

Esta diferencia no es sólo un detalle, puesto que la transmisión escrita implica una ruptura en el flujo temporal y la generación de la transmisión oral supone predominantemente el énfasis en el goce momentáneo, que es irrepetible.

Otro aspecto relacionado con el goce estético tiene que ver con la noción de que la vida sólo adquiere sentido si se da en compañía, es decir, a través de compartir una serie de experiencias, en las que cada uno constituye un estímulo motivador para el goce del otro. Aunque la lectura del texto sea solitaria, no se trata realmente de la soledad, sino de la culminación de un tipo de compañía que tiene un carácter tal que, aunque suponga al otro de quien provienen los estímulos para el goce, permite prescindir de la presencia física de ese otro durante una lectura creadora.

Pero en tanto el goce estético incluye fundamentalmente el elemento sorpresa, el otro no es instituido como tal a menos que sea capaz de despertar incógnitas en el intercambio intersubjetivo. El autor configura al lector de su obra, capaz de gozarla, como alguien que despierta en él incógnitas y a quien las despierta recíprocamente.

Podemos categorizar el goce estético como uno de los seis

tipos posibles de placer, correspondiente cada uno a una de las seis dimensiones semánticas y los estilos antes mencionados. Entre las características del goce estético como placer correspondiente a la dimensión semántica 6 están la gratuidad y un componente de creatividad compartida.

El modelo de este tipo de placer es el goce erótico en el intercambio amoroso genital. Se trata de un modelo abstracto y no de una equiparación en la cual experimentan exactamente las mismas sensaciones. Ambas remiten a una misma clase, la clase del goce. El texto literario aparece, en estos casos, como un cuerpo erógeno con el cual se establece el contacto, tal como lo ha postulado Anzieu (1971) con respecto a la narrativa borgiana. Este texto funciona como el otro con el cual tanto el autor como el lector establecen el vínculo de goce, hecho que permitiría homologar ambas actividades, la de la escritura y la de la lectura, con la experiencia de goce en el intercambio amoroso genital, la cual alcanza su climax, en tanto culminación del goce, en ciertos periodos muy específicos del propio texto.

Kofman (1970) señala con acierto que "la cualidad de la belleza está fijada en los caracteres sexuales secundarios, los que dan sólo el placer preliminar" (pág. 133), el cual puede tener como modelo y como organizador al goce genital, y aunque no se homologue con éste, lo contiene representado como la angustia señalada a la angustia automática. ^{CARACTERÍSTICA ESTA ÚLTIMA DE SITUACIONES TRAUMÁTICAS.} La experiencia de la belleza, que tiene que ver con una captación de una totalidad y la armonía de la articulación entre sus partes, implica simultáneamente un grado tal de distancia (pública, según la proxémica) que permita la consideración global, y una cercanía tal (distancia íntima según la proxémica), como es inherente a la experiencia de goce. Esta dualidad, que diferencia el goce genital final y el goce estético, es inherente a toda obra literaria. Para más datos sobre la proxémica ver Hall (1966), y también mis reformulaciones de sus conceptos en términos estilísticos (Liberman y Maldavsky, 1974).

Pero existe otro modelo para el goce estético: por su carácter gratuito y su creatividad se acerca a las experiencias durante la actividad lúdica, como lo señala Kofman y lo exponen Dubois et al (1970) al homologar función lúdica, función poética y función retórica.

Esta experiencia de goce estético tiene carácter general, y es precisamente la que permite hablar, aunque este concepto sea muy controvertido, de la universalidad de los valores estéticos, lo cual supone no tanto que siempre se concibe a los mismos objetos como estéticamente valiosos sino más bien que existe un valor estético, que inviste a diferentes objetos según numerosas circunstancias que no vamos a tratar aquí. Por ello podemos entender que en el plano estético no haya habido, en el curso de los últimos veinticinco siglos, progreso alguno, a diferencia de lo que ocurre en las ciencias y en la tecnología. En lugar de esta evolución que se observa en las áreas aludidas, encontramos, en el área estética, una reiteración de la búsqueda de una experiencia de goce, como elemento común.

Otro aspecto importante en relación con la experiencia de goce tiene que ver con el hecho de que el texto posee una base sensible, es decir, supone el énfasis en la captación por medio de los sentidos de ciertas formas y sustancias de la expresión. Podemos entender en este contexto la afirmación de Jakobson (1960) acerca de que en la función poética se pone el acento sobre el mensaje en tanto tal, sobre su forma y sobre su contenido, y acerca de que dicha función "pone en evidencia el aspecto palpable de los signos" (pág. 218). La opacidad del signo estético, tan destacada por Todorov (1971), es constitutiva de este énfasis en lo sensible.

Uno de los autores que pueden dar los mejores indicios para aprehender la noción de goce estético, es García Márquez, en quien la dimensión semántica ó aparece con un predominio prácticamente neta, con una muy escasa articulación con las demás. En este autor surge la temática del goce, sea a través de situaciones de

los personajes, a través de la inclusión de escenas estéticamente bellas o a través del carácter eufónico de las palabras. El componente sensible, captable a través de los órganos sensoriales, es fundamental en relación con el goce estético, que aparece entonces claramente relacionado con una sublimación del goce genital.

El sentido de la realidad de la dimensión semántica 6 tiene que ver, pues, con el goce a través de los sentidos, pero no sólo a través de los sentidos. Los sentidos funcionarían, de esta manera, dentro de un contexto más amplio que supondría una cosmovisión, una concepción de la realidad que trasciende la experiencia sensorial, a la cual organiza de determinada manera. Enfocamos así nuevamente el enlace con la noción de inconsciente, en términos de representación y afecto.

En el plano literario, la materia significativa es el lenguaje, hecho que plantea el problema de un goce estético altamente diferenciado. Este supone un determinado grado de desarrollo, que, como ejemplo, tiene que ver muy a menudo con la capacidad para la lectura y la escritura, o bien para la utilización del código dígito-verbal, al cual se accede más tardíamente en el curso de la evolución.

Por otro lado, en relación con la experiencia universal de goce estético, debemos tener en cuenta que buena parte de este goce tiene que ver con una articulación entre lo esperado, aunque ignorado, y lo inesperado, que sólo puede darse si se supone una cierta espera.

Lo esperado está determinado por los indicios que el autor va suministrando para generar en el lector un tipo dado de actitud frente a los futuros signos que habrá de emitir en el curso de la misma obra, y además con todo lo conocido sobre las obras anteriores de este autor, sobre el contexto en que las escribió.

Pero lo esperado tiene que ver también con la existencia de un conjunto de tramas abstractas a las cuales remite cada historia específica. Es inherente a la dimensión semántica 6 la acep-

tación de la existencia de una trama abstracta que se pone de manifiesto en cada texto específico, que ciñe al relato y da la idea del personaje y sus distintos roles. En este punto vale la pena mencionar la hipótesis de Greimas (1966), para quien cada actante supone una serie de roles determinados socialmente, concepto que ofrece la posibilidad de abordar de otro modo la noción de trama abstracta. Desde mi punto de vista, estos roles determinados socialmente se articulan, a su vez, dentro de concepciones generales que en un número muy restringido determinan clases de historias definidas. El goce estético está relacionado, en parte, con la experiencia de reconocimiento y participación en un proceso de realización de una de estas tramas, con lo cual nos referimos a los modos, relativamente fijos, de organización de lo inconsciente en términos de modelos abstractos de un número restringido de historias, que imbrican diferentes tipos de representaciones.

He afirmado ya que existe un mediador entre el goce del autor y el goce del lector, que no es sólo un texto sino también la existencia de un otro abstracto al cual recurren todas las posibilidades específicas de goce. En este sentido podemos decir que un texto permite a dos personas un goce en tanto ambas poseen un cierto código compartido, un conjunto de "historias" posibles en común que culminan en el goce. Este tema se relaciona también con la identificación que puede tener el lector con respecto al autor, al cual goza frente a la propia emisión de los signos.

Pero en realidad el goce supone siempre, al mismo tiempo que la máxima compañía (un muy alto grado de intimidad en el vínculo), también la máxima soledad, puesto que cada goce no sólo es solitario, sino que también tiene que ver con el reconocimiento del propio sujeto como tal como precondition para poder soportar el aniquilamiento de sí mismo que aparece en la experiencia.

El goce estético tendría que ver entonces con la realización de una de las historias profundas posibles, que poseen un número bastante restringido, realización que se basa en la utilización

de recursos perceptibles que poseen un carácter relativamente inesperado, apoyados también en una serie de reglas retóricas genéricas, que constituyen un nivel intermedio entre el grado más abstracto de las historias y las realizaciones observables. Estas reglas retóricas son, por lo tanto, ricas y variables, pero están articuladas entre sí de un modo armónico. La lectura y la escritura aparecen entonces como un equivalente de un movimiento de contacto con otro que queda enmarcado en el goce estético.

TEORIA LITERARIA GENERAL

(Aportes a la estilística general)

Capítulo 11

Teoría Literaria General

(Aportes a la estilística general)

Una revisión crítica de la definición de estilo

En la actualidad existen diferentes modos de concebir el estilo, que pasará a enumerar: 1) el estilo corresponde al campo de la connotación, y supone una serie de elecciones dentro de un repertorio dado; 2) el estilo constituye una desviación de una norma, que constituye el grado cero; 3) el estilo consiste en un mensaje organizado transmitido por relaciones entre elementos que se sitúan en un nivel más amplio que el de la frase, es decir, en el nivel de textos o de discursos artísticos.

Veamos algunas observaciones con respecto a estas concepciones. La primera implica un problema referido al modo de precisar en términos de qué repertorio se da la elección. La falta de precisión en este punto supone el riesgo de que el término estilo pierda sentido al equipararse con el ^{de} habla, tal como lo indica Levvasseur (1969).

Por otra parte, en la definición de connotación suele CONTRASTARSE contrastarse este término con el de denotación. Cabe plantearse si existe realmente un lenguaje puramente referencial, denotativo. Me parece más pertinente concebir que la denotación es una de las elecciones posibles, y por ello también es connotativa. En este caso se connota que no se quiere connotar. Sin embargo, esta hipótesis sólo es válida cuando enfocamos el problema de la generación o producción de un texto, y no cuando estudiamos un texto como algo ya dado. En efecto, un texto puede ser más o menos referencial, más denotativo o más connotativo. Pero si procuramos abordar el problema de su producción, forzosamente habremos de plantearnos cuáles fueron las opciones de su autor, hasta elegir un tipo especial de connotación, que es connotar que no se connota, que se procura ser objetivo, es decir que se denota.

Pero aquí no acaban las dificultades. En ocasiones se ha planteado que poner el énfasis en el aspecto connotativo implica acentuar la importancia del aspecto intransitivo del lenguaje, su opacidad (Todorov, 1971).

Por otra parte, debemos distinguir otro hecho, y es que el estilo implica una cierta noción de referente, pero con dos características, a veces articuladas. Por un lado se trata de referentes consensuales, es decir, según un código, que varía según los contextos culturales. Por otro lado se trata de referentes intratextuales y también intertextuales. Los referentes pasan a formar parte del texto mismo en tanto conjunto de nociones relativas a una lógica consensual o a varias de ellas alternativas, propias de otros textos.

Además, definir el estilo sólo en relación con lo referencial, con lo transitivo, corre el riesgo de ser una restricción, puesto que debe correlacionárselo también con el canal, el destinatario, el emisor y el código, en términos de los factores y funciones del mensaje verbal (Jakobson, 1960), de los cuales cada estilo supone una articulación definida.

Un problema distinto surge con la segunda definición, consistente en el modo de categorizar el grado cero (la norma), a partir del cual se realiza la desviación. Un enfoque reciente de los retóricos de Lieja (Dubois *et al.*, 1970), ha intentado precisar este punto, señalando la posible existencia de diferentes grados cero: fonológico, sintáctico, semántico y lógico. Este enfoque lleva a equiparar al estilo con el conjunto de transformaciones retóricas del grado cero. Sin embargo, se presentan dificultades para precisar las características de los diferentes grados cero, en especial en los planos semántico y lógico, puesto que el grado cero depende de qué es lo que el investigador desea analizar. El grado cero no es un hecho natural sino una construcción realizada por un investigador.

En cuanto al tercer modo de definir al estilo, no apunta a las características esenciales del objeto, sino sobre todo a su extensión, y deja a un lado el análisis de textos breves, inclusive de un solo lexema.

Considero, además, que el estilo se expresa no sólo en el plano verbal, sino también en el paraverbal y en el no verbal. Es decir, el estilo no es un hecho restringido a la serie de lingüística. Por ello me parece limitada la tercera definición de estilo, ya que no permitiría dar cuenta, por ejemplo, de las características estilísticas de un suspiro, de un alargamiento vocálico, etcétera.

A. Levavasseur (1969) señala la necesidad de correlacionar los estudios estilísticos con los "progresos realizados en otros terrenos y, ante todo, en el de la semántica" (pág. 100).

Por mi parte, si bien considero que los aportes semánticos son fundamentales para el estudio del estilo, también lo son los referidos al nivel pragmático, al nivel sintáctico ^{AL NIVEL FONOLÓGICO.} y al nivel lógico.

Pero existe una diferencia entre mi modo de concebir el estilo y los expuestos en las definiciones anteriores. Considero al estilo no como una realización sino como un nivel de mayor grado de abstracción, que tiene distintas manifestaciones. El estilo no es, pues, una realidad directamente observable, sino que requiere del investigador una serie de inferencias. En la realidad encontramos sólo realizaciones estilísticas, las que surgen por lo general de la articulación de dos o más de los estilos posibles.

Estilo y realización estilística

Para esclarecer mis hipótesis me parece pertinente contrastar seis conceptos: lengua, habla, estilo, dialecto, idiolecto, realización estilística. Comencemos con las nociones de lengua y habla, cuyas descripciones, tan conocidas, constituyeron un primer fundamento de la lingüística (Saussure, 1916). Mientras la lengua configura un código, se mantiene en estado potencial, tiene carácter social, es relativamente fija, lentamente movible y de tipo mental, el habla constituye la codificación de un mensaje, sólo se da actualizada, es individual, libre, efímera y de carácter mental pero también físico, puesto que incluye estímulos perceptuales.

A partir de Saussure, la lingüística considera que su objeto de estudio es la lengua, y que estos estudios se realizan a través del habla. Existe entre habla y lengua una imbricación, puesto que el habla sólo es posible por la existencia de la lengua, y a su vez ésta es un conjunto de hablas.

Estas nociones saussureanas constituyen la base para uno de los dos tipos de abordaje más importantes del estilo.

La definición del objeto de estudio de la estilística ha sido tema de largas discusiones, y ello porque los diferentes investigadores se basaban en criterios más generales referidos sobre todo a la lingüística. Las dos líneas fundamentales en el abordaje del tema son: 1) la conenzada por Bally, uno de los iniciadores de los estudios estilísticos, basado en el enfoque de Saussure, de quien fue discípulo y sucesor en la cátedra de Ginebra, y 2) la representada por el enfoque idealista, basada en las ideas de Vossler y en cierta medida de Croce. Brevemente podemos decir que mientras los primeros sostenían que la estilística debía estudiar la lengua, los segundos defendían la hipótesis de que el campo de investigación de la estilística es el habla.

Para Bally (1909), por ejemplo, "la estilística estudia los hechos de expresión del lenguaje desde el punto de vista de su contenido afectivo, es decir, la expresión de los hechos de la sensibilidad por el lenguaje y la acción de los hechos del lenguaje sobre la sensibilidad" (pág. 16). Según Bally los caracteres afectivos de los hechos del lenguaje se encuentran en el plano de la lengua, y pueden dividirse en efectos naturales (adecuación entre fondo y forma) y efectos por evocación (correlación entre estado de lengua y estructura social, profesional, etcétera). La estilística debe considerar el contenido afectivo del lenguaje, tomando en cuenta su valor expresivo.

En otro trabajo Bally (1941) amplió su caracterización de la estilística, y la describió entonces no como el estudio de una parte del lenguaje, sino del lenguaje entero, observado desde un ángulo particular. La estilística no estudiaría, pues, el lenguaje

afectivo independientemente del lenguaje intelectual ^{que} sino ^{considerar} ^{la} a ambos en sus relaciones recíprocas, y examinar en qué proporción se articula para componer tal o cual tipo de expresión.

En el enfoque contrapuesto, denominado "estilística literaria" o "crítica estilística", se enfatiza la importancia de la personalidad del autor. Según Spitzer (1961), el impulsor más importante de esta corriente, "algunos rasgos de estilo característicos de un autor moderno y que se repiten con bastante regularidad en su obra, se relacionan con centros afectivos de su alma, con ideas o sentimientos predominantes" (págs. 26-27).

Spitzer señaló tres fases de su método: 1) lectura paciente y confiada del texto hasta captar la atmósfera de la obra y destacar la redundancia de determinados rasgos estilísticos (en psicoanálisis clínico, esto corresponde a la actitud del terapeuta, denominada "atención libremente flotante" por Freud), 2) explicación psicológica del rasgo, 3) búsqueda de nuevos indicios que correspondan a este mismo factor en el autor.

Afirmó que ambas posiciones surgían de planteos lingüísticos contrapuestos. En efecto, mientras la corriente saussureana afirma que la lingüística sólo puede estudiar la lengua como conjunto de normas, los seguidores del segundo enfoque se basan en las premisas de Croce y Vossler, quienes niegan la existencia de una realidad objetiva constituida por las normas de una comunidad, independientes de los individuos particulares. Enfatizan entonces el valor de las creaciones lingüísticas particulares por sobre ^{el} la de una norma.

Autores posteriores, tal como lo destaca Guiraud (1954), recogieron los aportes de estas dos vertientes, hecho que permitió el estudio de textos determinados a partir de una reformulación de los planteos saussureanos. Por otra parte, según lo señalan Ducrot y Todorov (1972), ambas posiciones teóricas, la estilística de la expresión (Bally) y la estilística genética (Spitzer), constituyen una oposición aparente, puesto que "quizá puede reducirse a la de una teoría y su aplicación" (pág. 95).

Pero también debemos considerar el peso de otros planteos, que procuran no restringirse sólo a la oposición lengua/habla. El concepto de idiolecto constituye, desde mi punto de vista, una apertura en este sentido.

El idiolecto constituye la "lengua individual", es decir, el código personal en el cual se reúnen y excluyen algunos de los aspectos del código lingüístico general. Hockett (1938) lo definió como "la totalidad de los hábitos lingüísticos de una misma persona en una época dada" (pág. 319). Aunque se trata de un código, es individual como el habla y no social (como la lengua), es menos eficiente que el habla, pero no tan estable como la lengua, es potencial como la lengua y no actual (como el habla). Estos idiolectos tienen realizaciones, a partir de las cuales es posible estudiar las características del código personal subyacente. Tales realizaciones pueden denominarse realizaciones idiolectales.

El estilo, a su vez tiene características potenciales, constituye un código, pese a cierta fijez, resulta lentamente móvil y es de tipo mental, pero no es social, sino que agrupa a clases de personas entre los usuarios de una misma lengua. La hipótesis sobre el estilo posee, según vemos, un grado intermedio de abstracción, pues no tiene la amplitud del concepto de lengua ni es tan específica como la noción de habla. Los estilos son modelos abstractos de articulación entre clases de signos, y no observables. Con ello, nos acercamos a un planteo del estilo en relación con la lengua, tal como lo consideran Bally y Ducrot y Todorov, entre otros.

También un dialecto puede concebirse como una agrupación de idiolectos, en el sentido de que el concepto tiene menor nivel de abstracción que el de la lengua, y a mitad de camino entre éste y el de habla. El dialecto es un hablar regional en el interior de una nación en que predomina una lengua oficial diferente. Como en el caso de la lengua, tiene un carácter psicológico, es un código, tiene cierta estabilidad, etcétera. La diferencia es, igual que en el caso del estilo, la abarcatividad del rasgo social, puesto que aparece

inserto en una lengua con un carácter más amplio.

Pero, con todo, no podemos superponer este concepto con el de estilo, puesto que el criterio de agrupamiento es distinto. En efecto, los dialectos se agrupan según circunstancias espacio-temporales (época y región), hecho que implica una cierta influencia cultural. En cambio, los estilos se agrupan según disposiciones personales. Existen numerosos dialectos, pero los estilos se reducen sólo a seis básicos, como veremos luego. En cada dialecto pueden manifestarse diferentes estilos, y cada uno se expresa en los más distintos dialectos.

Criterios clasificatorios: el aporte psicoanalítico estadounidense

La historia de la búsqueda de una tipología estilística tiene aspectos desafortunados, pese a lo reiterado de los esfuerzos. Guiraud (1954) enumera una serie de criterios clasificatorios que, por su carácter heterogéneo, resultan imposibles de articular, y Ullman (1964), no sin cierto humor, comenta de un modo crítico algunos de los intentos recientes.

Resulta, por ello, arriesgado -aunque necesario- exponer una nueva tentativa clasificatoria, y si lo procuro es porque considero que el hecho de partir de bases teóricas más refinadas da a mis planteos algo más de solidez.

El intento de categorizar los estilos a partir de enfoques provenientes de disciplinas no estrictamente semióticas tiene una historia de siglos. En los tratados clásicos sobre retórica se discriminan tres nociones: género, estilo, y figuras. Cada género tenía para los retóricos antiguos, su estilo y sus figuras correspondientes. Distinguieron tres estilos: simple, templado y sublime, representados en la "rueda de Virgilio", autor de quien tomaron el modelo para la categorización, a partir de las Bucólicas, las Geórgicas y la Eneida. Adjudicaron a cada estilo diferentes condiciones sociales, nombres, objetos animados e inanimados, posesiones e instrumentos. La base de este criterio de categorización consistía en establecer

un nexo entre los signos y el referente de éstos, por lo cual la posesión de determinado objeto era la condición necesaria para poder usar la palabra que lo designa. Esta clasificación se mantuvo, en cuanto a su base, hasta fines del siglo XVIII. El criterio para la categorización estilística supone una teoría (incipiente) de los estratos sociales y económicos y la posesión de cierto tipo de cultura.

Quando Bally señaló la relación entre estilo y afectividad, abrió la posibilidad de una articulación entre los enfoques estilísticos y las disciplinas que abordan el problema de las emociones, sobre todo el psicoanálisis,

Sin embargo, el abordaje del estilo en relación con la afectividad generalmente es rehuido por los estudiosos del tema, sobre todo por las dificultades en precisar el difuso campo de los afectos.

Con todo, encontramos importantes excepciones, entre ellas Spitzer, quien pese a las limitaciones de su enfoque, dadas quizá por una perspectiva idealista, planteó la necesidad de articular los estudios estilísticos con los de los afectos, tal como los analizó Freud. El autor afirma que cualquier emoción, que considere un apartamiento del estado psíquico normal, se corresponde, en el campo expresivo, con un apartamiento del uso lingüístico normal; igualmente, un desvío del lenguaje usual es indicio de un estallido psíquico inhabitual. Señala que una expresión lingüística particular es, en síntesis, correlativa de un estado de ánimo particular. El problema de los postulados de Spitzer reside en pretender llegar, mediante el estudio del estilo (sobre todo de un texto literario), al psiquismo del creador, sin tomar en cuenta las mediaciones correspondientes para no caer en un inútil biografismo.

Por su parte, Cressot (1947) enfatiza un aspecto que desde mi punto de vista tiene gran importancia, cuando afirma que la elección estilística surge no sólo por la conciencia que tenemos del sistema de la lengua, sino además por la conciencia que suponemos posee nuestro interlocutor. A ello agrega otras restricciones, como

la jerarquía social o el lugar. Este punto de vista tiene que ver con la determinación del estilo desde una perspectiva pragmática.

También Marouzeau (1946) sostuvo que existe una relación entre el estilo y la actitud intelectual y sentimental, y que, por lo tanto, la estilística se apoya en la psicología.

Pero es preciso entender que los conceptos psicoanalíticos deben funcionar como un instrumento en relación con las hipótesis estilísticas y no meramente "considerar la obra literaria, el estilo, como un documento más para radiografiar la psicología profunda normal o anormal del artista" (pág. 21), tal como lo critica acertadamente Castagnino (1960), idea con la cual concuerdo totalmente (Maldivsky, 1968).

Sin embargo, los aportes más significativos para categorizar los estilos a partir de la afectividad habrían de provenir, en un comienzo, de otro campo: el de los estudios de carácter psicopatológico, ligado en psicoanálisis con el planteo sobre los afectos, los deseos y las representaciones inconscientes.

La hipótesis general en que se basaron dichos aportes consiste en que cada tipo de estructura psicopatológica presenta características propias en lo que respecta a la expresión verbal y no verbal. Aunque no todos los autores utilizan explícitamente el término estilo, las características expresivas que intentaron discriminar son claramente rasgos estilísticos.

Las diferencias entre los autores son bastante acentuadas, no sólo por las teorías metapsicológicas y acerca de las neurosis y su clasificación subyacentes, sino también por los métodos empleados como retores en la investigación, que determinaron uno u otro tipo de observación.

Incluir exhaustivamente los diferentes aportes haría crecer desmesuradamente la extensión de este planteo, puesto que la bibliografía es aquí abigarrada. Sólo consideraremos, por ello, los enfoques más representativos y abarcadores.

Mencionaré en primer lugar los aportes de Balken y Masserman (1940), Ruesch (1951), Lorenz (1955) y Rosen (1960).

En estos autores predomina un criterio clasificatorio psiquiátrico pero con un enfoque psicoanalítico de los cuadros.

Balkan y Masserman (citados por Verón y Sluski, 1969) usaron como método el registro verbatim de las fantasías de cincuenta entrevistados ante láminas del test de Morgan-Murray. Categorizaron tres tipos de pacientes, que a grandes rasgos corresponderían a las neurosis obsesivas, fobias e histerias y señalaron una serie de características del estilo. Con respecto a los ítem empleados para categorizar las diferencias figuran: utilización de pronombres e identificación con el narrador, empleo de adjetivos o equivalentes, de alternativas (incidencia de expresiones de alternativas, conativas, equivalencias o vacilaciones), de verbos, de preguntas, de expresiones especiales (razonamiento, derivación), y discriminación de cocientes: verbo-adjetivo (división del número de verbos por el número de adjetivos), pro-con (división del número de expresiones de posibilidad y probabilidad por el de sus contrarios), certidumbre-incertidumbre (división del número de expresiones que indican certidumbre por el de las que manifiestan lo contrario), y reservas-incertidumbre (división del número de expresiones que indican duda sobre lo que se dice por el de las que manifiestan seguridad).

Veamos algunas de las conclusiones a las que llegaron estos autores.

Con respecto a las histerias, el uso de la primera persona y de la identificación con el narrador fueron relativamente bajos; emplearon el mayor número de adjetivos o equivalentes, una alta proporción de verbos pasivos, un fuerte número de preguntas, el índice más bajo de expresiones especiales con respecto al razonamiento (enlace causal), un bajo cociente (verbos-adjetivos, un alto valor en los cocientes pro-con y certeza-incertidumbre.

Las fobias revelan un alto índice de la identificación con el narrador y del uso de la primera persona, un bajo valor del uso de adjetivos predicativos, un alto índice en cuanto a las alternativas, un alto promedio de verbos pasivos, un valor mediano en cuanto al uso de preguntas, un índice bajo en las expresiones especiales re-

feridas a la derivación y a los medios, un alto cociente en cuanto a la relación verbos-adjetivos, y reservas-certidumbre (algo menor que los obsesivos).

Las neurosis obsesivas tuvieron el mayor índice en la primera persona, el mediano en los adjetivos o equivalentes, el valor máximo de los verbos activos e intransitivos, el menor número de preguntas, las mayores proporción de expresiones especiales, y un alto índice en el cociente reservas-incertidumbre.

Este enfoque tuvo un valor precursor, con un carácter bastante asistemático, tal como lo plantean Verón y Sluzki (1969).

En cuanto a Lorenz (citada por Verón y Sluzki), no utilizó criterios precisos, e incluyó en su categorización a histéricos, obsesivos, maníacos y esquizofrénicos. Con respecto a los histéricos señala, entre otros rasgos, el uso de adjetivos para describir la experiencia subjetiva, la consideración del efecto que las situaciones promueven en el individuo, el empleo de superlativos y otros enfatizadores, de escasos verbos pasivos, dificultades para expresar coherentemente un argumento, y la utilización de recursos para que el oyente sea espectador de la exhibición del sujeto.

En cuanto al obsesivo, Lorenz indica que restringe su enfoque, procura delimitar mediante el lenguaje, emplea signos referidos a cantidad, comparación y grado, recurre a frases introductorias, modificadores de la frase global, disyunciones, ^{TIENDE A LA UBICACION} ubicación temporoespacial, y ~~tiende~~ a formular juicios valorativos.

Su enfoque es global, no cuantitativo y basado en juicios no siempre fáciles de precisar. A pesar de estas desventajas, plantea de hecho un importante problema metodológico: cuantificación versus visión de conjunto, con sus respectivos argumentos. En efecto, la precisión de la cuantificación implica una serie de dificultades para la apreciación global de un texto, y si se logra esta última, en cambio es a costa de criterios poco formalizados en la categorización. Más adelante volveremos sobre este punto.

Rosen, por su parte, estudia el estilo en el contexto de la sesión psicoanalítica. Afirma que el estilo personal es el méto-

de para expresarse utilizando las formas convencionales del medio, de modo tal que la síntesis del material subjetivo (contenido) y de la forma permita un grado apropiado de ambigüedad. Discrimina tres tipos de características a las que considera defensas estilísticas: exceso de énfasis en cuanto al contenido, exceso de énfasis en cuanto a la forma, y falta de relación entre contenido y forma. En el primer estilo, que Liberman (1970) equiparó con el de suspense, se exponen algunos temas de un modo apasionado, con tono oratorio que incluye slogans, hasta que todo esto es interferido por la irrupción de otro tipo de verbalización, rápida y con una tonalidad baja, como los bocadillos de una representación teatral. No se toman en cuenta las reglas convencionales de tipo formal. En el receptor puede producirse caos y confusión.

El segundo tipo de defensa, el exceso de énfasis en cuanto a la forma, supone el mantenimiento de una cierta objetividad para el relato o la descripción de situaciones, prescindiendo de su efecto emocional en el emisor. Se jerarquizan los aspectos formales de un modo monótono. Liberman (1970) relacionó esta defensa con el estilo narrativo.

El tercer tipo de defensa, la síntesis inapropiada entre forma y contenido, consiste en emplear el lenguaje para transmitir emociones pero mediante un código altamente sofisticado y abstracto que Liberman (1970) relacionó con la estilística esquiva. El mensaje parece destinado a una persona distinta de la que escucha.

J. Ruesch fue, sin embargo, quien planteó los aportes más globales y simultáneamente enriquecedores al estudio de las peculiaridades comunicacionales. Diferenció siete tipos de personalidad, a las que denominó: 1) infantil, 2) de acción, 3) demostrativa, 4) lógicas, 5) retraída, no participante, 6) ansiosa y temerosa, y 7) deprimida.

Con respecto a la primera afirmó que atribuye una indebida importancia a los estímulos propioceptivos en detrimento de los exteroceptivos. Presta más atención a los receptores proximales, a los órganos endógenos sensoriales químicos y mecánicos, que a los

receptores a distancia, enfatiza exageradamente los signos somáti-
 cos en detrimento de los verbales o mímicos. Esta actitud ^{DETERMINA} ~~dificulta~~
^{VNA} la comunicación ostensiva, en el sentido de que "las cosas hablen
 por sí mismas", entendiendo por cosa el propio cuerpo. De este modo
 puede procurar obtener respuestas emocionales en los demás. Su vo-
 cabulario es limitado y sus elaboraciones de fantasías, rudimenta-
 rias, estereotipadas y carentes de imaginación. Más que preocuparse
 por las acciones en sí, concentra su atención sobre el órgano que
 la ejecuta, y cuando es el propio sujeto quien las realiza parece
 más interesado en el efecto que ha tenido sobre sus propias sensa-
 ciones corporales que en el causado en los demás. Realiza una equi-
 paración entre el propio estado físico y mental y el ajeno y concie-
 be que existe una única instancia neuronal por la cual circulan los
 mensajes. Por ello tiende a ignorar los mensajes interpersonales en
 cuanto éstos deben ser recodificados de uno a otro interlocutor.
 Ha tergiversado los vínculos de intimidad considerando que en éstos
 quedan incluidos todos aquellos que establecen con el sujeto un con-
 tacto voluntario. Su temática encierra predominantemente referencias
 a actividades universales, como las funciones corporales de comer,
 dormir, etcétera. No tiene capacidad para desarrollar temáticas abs-
 tractas ni puede predecir el futuro. Tampoco sabe decir no. Tiene
 grandes dificultades para iniciar una acción, sobre todo porque cree
 que esta tarea corresponde a los demás. No puede tomar la iniciativa
 porque eso supondría una diferenciación de los demás y consiguiente-
 mente una pérdida del afecto.

Con respecto a la personalidad de acción, el autor dice
 que posee hipótesis personales con respecto a los vínculos interin-
 dividuales, diferentes de las de los demás miembros de la comunidad.
 Considera a los demás como una extensión de sí mismo y los utiliza
 para propósitos personales, como objetos dispuestos a que el sujeto
 ejerza su propia voluntad. No tiene capacidad para gratificarse en
 el intercambio verbal, puesto que no sabe traducir sentimientos o
 pensamientos a través de palabras o gestos. Para expresar un hecho
 íntimo necesita recurrir a diferentes acciones físicas que suelen

suponer un intercambio de cosas, un contacto corporal o bien alguna alteración del orden. Desconfía de sus propias palabras y de las de los demás, y considera que sólo se puede tener confianza en la acción. No toma en cuenta los conceptos ajenos y trata de hacer ^{la} experiencia por su propia cuenta. Como necesita de un público, no puede trabajar solo. Como no sabe suscitar respuestas ni adecuarse, sus actividades en general carecen de sutilezas.

En cuanto a la personalidad demostrativa, despliega, según el autor, un notable sistema de simbolización que le posibilita la expresión de hechos interiores, motrices o somáticos. Puede presentarse como ingenua frente a las palabras y promesas, sin considerar las acciones de los demás. Utiliza el lenguaje somático de una manera simbólica. Considera a los demás como un público posible ante el cual desplegar sus tendencias exhibicionistas no verbales. Puede utilizar sus palabras para producir un efecto mágico sobre los demás. Suele establecer una corriente demostrativa en un solo sentido y no de un modo bilateral.

La personalidad lógica es aquella en la cual se dan repeticiones de la misma frase o acción sin considerar el efecto producido en el receptor. Trata de categorizar sus experiencias en clases. No toma en cuenta los aspectos emocionales y se preocupa por la consideración racional de las cosas, por lo cual enfatiza el lenguaje verbal. Opera en el nivel sobre todo intrapersonal, desconsiderando la situación global. Se maneja predominantemente con los componentes sintácticos y semánticos de una frase dejando a un lado los componentes pragmáticos. Tiende a hacer un uso cañido del lenguaje. Procura realizar afirmaciones a partir de las aseveraciones ajenas, hecho que lleva al sujeto a desarrollar un vocabulario crítico bastante amplio. Sólo reconoce el valor aparente de lo que se afirma, sin interpretar las intenciones del interlocutor ni los efectos de sus mensajes.

La personalidad retraída no participante es sumamente observadora y tiende a expresarse de un modo abstracto. Se siente cómoda en soledad y dialoga consigo misma, pero en los grupos ex-

perimenta ansiedad y retracción. Frente a los demás sólo siente curiosidad o desdén y tiende a transformarlos en cosas o números. El sujeto considera que él mismo, a su vez, no integra la situación. Los demás son para él partículas no identificables, como los átomos o las moléculas. Sus reacciones emocionales tienen que ver con conceptos o ideas más que con personas o cosas. Sin embargo, puede observar lúcidamente en tanto no participe, es especial cuando aquello que observa está alojado de él, sean personas, grupos o máquinas. Tiende a utilizar el lenguaje dígito-verbal en detrimento de los lenguajes analógico, gráfico y no verbal. Posee un vocabulario rico y se preocupa por el empleo de palabras poco usadas, e incluso extrañas. A veces sus expresiones resultan ininteligibles puesto que utiliza los signos verbales a la manera de neologismos. Tiende a percibir relaciones y procesos más que estados y piensa en términos de fórmulas más que en términos de imágenes. En cambio, las acciones y la coordinación resultan pobres. Las presiones culturales lo intimidan y trata de controlarlas. Procura anticipar daños que puedan infligirle y también vengarse si alguien se ha intentado imponer sobre él. En algunos casos, los movimientos van dirigidos más hacia sí mismo que hacia los demás.

En cuanto a la personalidad ansiosa y temerosa el autor afirma que tiende a reaccionar mediante la huida y la ansiedad frente a situaciones de peligro. Suele atravesar por un estado de desorganización como consecuencia de la ansiedad. Esto puede derivar en una evitación de todos aquellos temas en la comunicación que tengan que ver con el tópico que genera el temor. Suele reducir los mensajes ansiógenos y simultáneamente el contacto con los demás, en la medida en que los considera como una sobre estimulación que aumenta su ansiedad y con ello la desorganización. Es habitual que contagie a otros la ansiedad por el uso de la musculatura y el sistema glandular con una finalidad expresiva. De este modo transmite la alarma indirectamente, y como es evitativo, este tipo de sujeto despierta la idea de que hay algún peligro que es conveniente eludir. Suele dar respuestas tangenciales y no com-

prende las intenciones de los demás. No tiene capacidad para instruir a los demás para la recepción de los propios mensajes, que giran en torno al tema peligroso. La progresiva evitación ^{consciente} tiende a aumentar la inmovilización hasta impedir la realización de todo acto que lleve a diferenciarse de los demás, lo cual determina el progresivo proceso de reclusión.

El autor describe la personalidad deprimida señalando que se caracteriza por la tentativa de reducir la participación en los grupos y sistemas interpersonales y de restringir su conducta personal a actuaciones repetitivas cuyo contenido acentúa los cambios irreversibles producidos en el pasado. Suele oscilar también hacia las conductas hipomaníacas, en cuyo caso participa en numerosos sistemas comunicacionales sin cumplir gran parte de los compromisos aceptados en un comienzo. La personalidad deprimida opera predominantemente en un circuito intrapersonal. En el vínculo interpersonal trata al otro como una parte de sí mismo. Supone que al otro le interesa sus manifestaciones de autorreproche. La personalidad maníaca, por su parte, considera que el otro se interesa por las actividades que ella emprende. Ambas personalidades homologan mundo interior y exterior, con lo cual se concluye que no discriminan una frontera personal, la existencia de diferentes sistemas de lenguaje. La personalidad deprimida es incapaz de emplear la información para la acción. A pesar de que rumia los temas que le interesan, no puede percibir los signos del peligro real. El énfasis en la interioridad constituye un modo de solicitar apoyo del exterior al mismo tiempo que un modo de obstaculizarlo. Sin embargo, también suele ser una persona muy creativa cuando está relativamente equilibrada. Existe en este tipo de sujetos una falta de sincronización entre las formas de manifestación dígito-verbales y analógicas no verbales. Suele darse una aceleración o un retardo de las funciones verbales y un entorpecimiento de las funciones analógicas, incluyendo la formación de imágenes y los movimientos corporales. De tal modo produce una sensación de insinceridad en los demás. La falta de sincronización

entre ambos tipos de codificación asemeja la conducta verbal de un depresivo a la de un afásico que conoce la palabra pero no puede pronunciarla, o bien la pronuncia pero confundiendo su significado. En esta persona el pensamiento se adelanta a la acción y al ser, y las diferentes acciones que conducen a la meta, son consideradas sólo pasos necesarios. El sujeto no puede gozar con lo que va adquiriendo. Desea que los procesos en marcha se fijen estáticamente. A diferencia de él, el esquizofrénico conoce el carácter procesal de la vida pero no puede aceptar como necesaria la organización social y demostrar perseverancia en la prosecución de metas algo fijas y estabilizadas.

Hasta aquí el aporte estadounidense. Pasaré ahora al abordaje de las contribuciones al tema de las categorizaciones estilísticas por autores argentinos.

En nuestro país, el enfoque de las modalidades comunicacionales en relación con los cuadros psicopatológicos comenzó a tener vigencia desde hace alrededor de quince años (Liberman, 1962); los aportes posteriores (Verón y Sluzki, 1969, Gear y Idiando, 1968-1973, Liberman, 1970, Liberman y Maldavsky, 1974, Maldavsky, 1973), dieron notable impulso a este aspecto de la articulación entre psicoanálisis y semiótica.

Sin embargo, para poder abordar satisfactoriamente este punto, debemos esclarecer, en primer lugar, un hecho notable: los diferentes aportes parten de un criterio previo, que constituye una premisa. Esta consiste en suponer que cada estilo está regido por un modo personal de evaluación y adjudicación de significados, que determina tanto ^{LA MANERA} el modo de organizar las percepciones como la ~~manera~~ de estructurar las emisiones de signos. Este tema requiere una amplia explicitación, puesto que sólo después de entender estas premisas puede comprenderse el resto.

Dimensiones semánticas y categorizaciones estilísticas

El enfoque de los estilos de los autores argentinos se

articula inextricablemente con una teoría semántica. Cada estilo, según los diferentes autores, supone determinada concepción de la realidad, la cual implica modos de adjudicar sentidos y significados que instituyen lo que se percibe y lo que se expresa, constituyendo así tanto la percepción como la emisión de signos. Esta adjudicación instituyente de significados está relacionada con ciertas escalas personales de valores, que constituyen lo que en psicoanálisis se denomina Ideal del Yo. Cada concepción de la realidad constituye un modo de darle sentido, dentro de un espectro significativo delimitado entre dos polos, positivo y negativo. Por ello he denominado estas concepciones dimensiones semánticas.

Veamos estas ideas con más detenimiento.

Freud (1914) definió el Ideal del Yo como el resultado de la confluencia del narcisismo y las identificaciones con padres y sus sustitutos. El Ideal del Yo es el heredero del narcisismo primitivo y se constituye cuando, como consecuencia de las críticas de los progenitores, el niño pierde la ilusión con respecto a su propia omnipotencia. Las cualidades que antes se autoadjudicaba, constituyen luego los valores contenidos en el Ideal del Yo, a los cuales el Yo trata de acercarse. El Ideal del Yo contiene, pues, una serie de modelos para el Yo, y en la medida en que éste se acerca a ellos aumenta su autoestima. El Superyó, que asume la función previa de crítica de los progenitores, constituye una instancia autoobservadora que tiene por función comparar al Yo con respecto a su modelo. El ideal del niño se conforma sobre la base del de sus padres. Según Freud (1932), "se llena del mismo contenido" (pág. 67).

Como se observa, Freud no estipuló en este punto correlaciones entre psicoanálisis e hipótesis lingüísticas. Este tema ha sido objeto de estudio en especial por Verón y Sluzki, Gear y Liendo, Liberman y Maldavsky. Estos autores han descubierto la importancia de correlacionar las teorías de las neurosis con los aportes semióticos para comprender los sistemas de valores particu-

lares y los sentidos que sobre esta base cada sujeto adjudica a la realidad.

Las teorías sobre este tema abarcan dos preguntas esenciales: 1) cómo se constituye y 2) cómo pueden categorizarse estos sistemas de valores y adjudicaciones de sentidos.

En los diferentes autores se articulan, aunque de un modo distinto, hipótesis psicoanalíticas con semióticas (pragmáticas, semánticas y sintácticas).

Verón y Sluzki (1969) no se refieren explícitamente al concepto de Ideal del Yo pero podemos inferir que aluden al tema puesto que estudian un sistema de reglas que componen un "programa" en términos del cual el neurótico procesa la información que recibe de su ambiente y responde a él. "Estas reglas constituyen ... reglas de codificación", que los autores consideran como "normas de atribución de significado a los objetos del mundo real (incluido el propio sujeto y sus conductas), y simultáneamente normas que definen las relaciones entre esos significados" (pág. 230). Estas normas constituyen la concepción del mundo del sujeto, y ambas están implícitas en sus conductas.

Los autores estudian tres tipos de neurosis: histérica, fóbica y obsesiva, siguiendo las ideas de Fairbairn, que incluye un modelo general del desarrollo psíquico. Afirman que este desarrollo puede ser visto en términos de la constitución y la diferenciación de las estructuras de significados ya mencionados. "El proceso del desarrollo psíquico puede ser interpretado como el establecimiento de los sistemas básicos de codificación-valoración del individuo" (págs. 233-234).

Fairbairn distingue tres períodos en el desarrollo psíquico, que toman en cuenta el vínculo con el otro: la fase de la dependencia infantil, la fase de transición y la de dependencia madura. Con respecto a la primera fase (que incluye los estadios *LIBIDINOSOS* orales primario y secundario), predomina una actitud incorporativa, y en ella se establecen las raíces para las esquizoidias y las depresiones, que Fairbairn considera como estados psicopatológicos

básicos.

Los conflictos de este período (por un lado diferenciar entre conductas incorporativas gratificantes y aprobadas por los demás y conductas agresivas cuya fuente y consecuencia son la frustración y el castigo; por otro lado, diferenciar entre dos objetos externos -en lugar de uno sólo y el mismo, la madre- en quienes distribuir el amor y el odio) se articulan con las formas en que se da la relación madre-hijo, y con el tipo de socialización aplicado por ésta que implica reglas de distribución de premios y castigos.

En la fase de transición, caracterizada por la tentativa del niño de desprenderse de los objetos, éste recurre a técnicas histéricas, fóbicas, obsesivas y paranoides. El predominio de una de ellas y su cristalización en un sistema adaptativo indica un conflicto transicional relacionado, según los autores, con contradicciones en la situación de socialización por la que atraviesa el niño. Los conflictos del niño en esta fase consisten en independizarse de, o permanecer unido al objeto.

Las técnicas antes mencionadas suponen una categorización de los objetos y las cualidades del siguiente modo:

<u>Técnicas</u>	<u>Objeto aceptado</u>	<u>Objeto rechazado</u>
Obsesiva	Internalizado	Internalizado
Paranoide	Internalizado	Externalizado
Histérica	Externalizado	Internalizado
Fóbica	Externalizado	Externalizado

Los autores afirman que estas técnicas poseen un sentido adaptativo en relación con el modelo socializador del contexto interactivo.

De esta manera se va configurando un "sistema de procesamiento de la información generado por el modelo socializador y por el correlativo sistema de respuestas adaptativas" (pág. 238), sistema que se extiende posteriormente a otros contextos, diferentes del inicial.

Los agentes socializadores puedan definir la situación en términos contradictorios o incongruentes (motivados por sus propios conflictos neuróticos) y esto se articula con el conflicto de dependencia - independencia. Los autores toman en cuenta la noción de doble vínculo, es decir, la existencia reiterada de órdenes mutuamente contradictorias, al cual adjudican un valor patógeno universal.

Munidos con estas hipótesis podemos considerar el modo en que cada técnica neurótica: histeria, fobia, neurosis obsesiva (los autores excluyen la paranoia) se constituye.

Según los autores, "el histérico categoriza... cada cadena estímulo-respuesta-refuerzo como una secuencia estímulo-respuesta en la que él ocupa siempre la posición respuesta, y el otro la posición estímulo" (pág. 246).

El histérico busca definirse como ocupando el rol pasivo, y el otro el activo. Mientras él se concibe manifestando estados, considera al otro como realizando actividades. Instrumenta sus estados como modo de operar sobre los demás.

Ante el mandato paradójal consistente en exigir la movilización de ciertas acciones y la correlativa prohibición de hacer cosas, que deben quedar reemplazadas por automodificaciones, el sujeto recurre a la instrumentalización de sus propios estados como modo de movilización. El mandato paradójal de los padres sería: "Aceptamos tus iniciativas a condición de que aprendas que está prohibido tener iniciativas" (pág. 250).

En cambio, para el caso del fóbico es fundamental la discriminación del peligro. Los agentes socializadores desarrollan una situación de aprendizaje que premia determinados comportamientos del niño, según un modelo de recompensa instrumental. Pero además de permitir ciertas realizaciones, definen el mundo como peligroso, prohíben al niño correr riesgos y lo gratifican cuando los evita. La incongruencia reside en este caso en que es imposible "progresar hacia la autonomía protegido de los peligros" (pág. 254). El mandato paradójal correspondiente sería: "Sé autónomo dependiendo de mí"

(pág. 255).

En las neurosis obsesivas el peligro y la posibilidad de controlarlos son internos. La acción ritualista del obsesivo se basa en la tentativa de ocupar con conductas aceptadas repetidas un campo que puede quedar invadido por conductas repudiadas. Actúa sobre la base de "un mandato que amascara una prohibición" (pág. 256). Los autores señalan que la técnica del obsesivo se basa en el modelo de la evitación instrumental. A diferencia del modelo de la gratificación instrumental, en este otro modelo se estipulan acciones que no son recompensadas y cuya gratificación consiste en evitar el peligro. Los agentes socializadores presionan al sujeto hacia la conquista de la autonomía, en términos de evitar el castigo aprendiendo a cumplir con el deber. El aprendizaje se define como deseable, pero no hay recompensa por sus acciones. Junto con este mandato en términos de asumir autonomía, surge un mensaje contradictorio (metamensaje) según el cual se categoriza al niño como intrínsecamente malo, por lo cual lo natural es el castigo. La paradoja implícita sería: "Sé autónomo aunque por supuesto eres incapaz de serlo" (pág. 258).

Como vemos, los autores toman un repertorio bastante restringido de sentidos de realidad, los correspondientes a tres cuadros clínicos. Jerarquizan hipótesis semánticas, referidas a la sustancia del contenido, aunque podríamos encontrar también conceptos subyacentes sobre la forma del contenido, en términos de contradicciones del tipo mandato paradójal, es decir, de órdenes mutuamente excluyentes y de diferente nivel de abstracción.

Esta última afirmación implica que los autores exponen una íntima imbricación entre hipótesis semánticas y pragmáticas. Justamente en este punto los autores parecen tomar partido dentro de la controversia entre quienes tratan de enfatizar el valor de uno u otro término en la constitución del Ideal del Yo: el ambiente humano o las disposiciones personales.

Los autores, en realidad, adjudican un papel a cada uno de estos dos términos. El individuo debe estar atravesando el conflicto

dependencia - independencia, y sólo en tales condiciones puede alcanzarse una u otra modalidad de evaluación. Pero esta evaluación no estaría regida, además, de la determinación por los agentes socializadores ambientales, que dan especificidad a las paradojas del conflicto dependencia - independencia. En cuanto a este aspecto, los autores suponen que el conjunto de normas de los agentes socializadores se asimila en el sujeto, sin transformaciones de forma y sustancia motivadas en éste, es decir, ciertas disposiciones a evaluar los mensajes paradójicos de un modo personal.

Volvamos ahora al planteo de Gagar y Licendo. Los autores, como Verón y Sluzki, no utilizan el concepto de Ideal del Yo, pero al describir el código narcisista del paciente, aluden a un enfoque que correspondería al análisis de los valores personales. Describen el narcisismo como un universo significado, mutilado y reducido a un sólo tipo de interacción (significante). En cada código narcisista hay sólo dos significados y dos significantes posibles. Estos significantes están concebidos en términos de interacciones en las cuales es posible ocupar la posición activa o la pasiva. Una u otra de estas posiciones es considerada positiva y la restante negativa por un sujeto de una manera fija, estereotipada. Según los autores, a cada persona le resulta imposible, en el narcisismo, concebir que no ocupar una de las dos posiciones no implica ocupar la complementaria. Para dar cuenta de las motivaciones que llevan a configurar este código mutilado recurren, como Verón y Sluzki, a la hipótesis del doble vínculo. Pero señalan además que los agentes socializadores han debido funcionar previamente una "represión a decar", es decir, que una persona refuerza complementariamente la estructura represora de la otra y viceversa.

Por otro parte, cada código, para los autores, es de tipo binario. Cada posición (significante) supone que los miembros interconstruyentes ocupan uno u otro de los polos del sistema binario: activo y pasivo, siendo uno u otro categorizado como Ego (significado placar) y el restante como Alter (significado displacer), de un modo fijo. Una u otra posición se definen por los participios acti-

vo y pasivo, respectivamente, de la acción denominada por un verbo en infinitivo.

Para cada cuadro clínico existe una acción característica, que es su actuación fundamental. Así, por ejemplo, para la histeria la acción es seducir y las posiciones, seductor y seducido. Para la fobia, la acción es asustar y las posiciones, asustador y asustado. Estas posiciones (significantes) adquieren un significado en términos de placer - displacer.

Volvamos brevemente a considerar el proceso de constitución de este código narcisista. Para los autores, éste resulta del producto lógico del código narcisista materno por el paterno. El sujeto articula ambos códigos en una síntesis en que predomina uno de ellos. Por ejemplo, si el código paterno es "asustador - asustado" y el materno "reprochador - reprochado", en el hijo este puede sintetizarse como "asustador mediante el reproche" (predominio de la acción "reprochar").

Esta teoría resulta más rica que la de Verón y Sluski, pero posee un carácter excesivamente reduccionista. En efecto, a pesar de que los autores restringen sus hipótesis al código narcisista, extienden sus consideraciones de tal modo que resultan excesivamente abarcativas, y en tal caso parecería que se necesita de una mayor complejidad teórica para entender los cambios en la adjudicación de sentidos que se dan en un mismo sujeto.

También en estos autores, como ocurre en Verón y Sluski, se nota una fuerte imbricación entre semántica y pragmática, puesto que los significantes son posiciones en la interacción y los significados, afectos.

Consideraremos ahora las hipótesis de D. Liberman (1970) y luego las expuestas por D. Maldivsky (1974). Liberman estipula la correlación entre los conceptos sobre Ideal del Yo y las nociones semánticas.

Afirma que el "Ideal del Yo le da un sentido a la realidad" y que "el sistema de valores constituido en el Ideal del Yo, imprime a la percepción un significado determinado" (pág. 779). Este sistema de valores está organizado en términos de preferencias, y

"constituye una red dentro de la cual se seleccionan ciertos ítem, mientras se pasan por alto o se rechazan otros" (pág. 779). El Ideal del Yo cumple la función de adjudicar determinados sentidos a las señales recibidas y los mensajes emitidos.

Liberman categoriza también, dentro de un sistema binario, el Ideal del Yo de los seis cuadros psicopatológicos básicos en la teoría de las neurosis: esquizoidías, ciclotimias, psicopatías, neurosis obsesivas, fobias e histerias.

En las esquizoidías, "la polaridad se da entre poder observar y tener una ilusión de participar sin comprometerse personalmente - imposibilidad de evadirse del compromiso personal y de ser objeto de la observación de los demás" (pág. 1010).

En las ciclotimias "la oposición se da en términos de ser amado - ser aborrecido" (pág. 1010).

En las psicopatías "nos encontramos con esta oposición de valores: vengarse - ser objeto de una venganza insospechada" (pág. 1010).

En las neurosis obsesivas "la polaridad se da en términos de vicio (lo sucio) - virtud (lo limpio); bondad (compasión) - maldad (crueldad)" (pág. 1010).

En las fobias, "los significados de los sucesos en los que se encuentra involucrado el sujeto los mide de acuerdo a la escala de ser atraído y estar en peligro (objeto fobígeno) - atraer y estar tranquilo (objeto acompañante)" (pág. 1010).

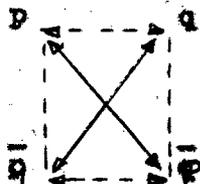
En las histerias, "la escala de valores dominante es belleza - fealdad" (pág. 1010).

Esta presentación es la primera en describir la correlación entre sistema de valores, Ideal del Yo e hipótesis semánticas. Utiliza, como Gear y Liendo (quienes expusieron contemporáneamente sus propios conceptos), la concepción binaria, pero el planteo de Liberman posee otra ventaja, la de restringir el número de códigos valorativos a seis. Otra diferencia entre ambas teorías es que para Liberman en los distintos pacientes no se da solo uno de estos sistemas de evaluación sino un conjunto de ellos. Por otra

parte, cada sistema evaluativo es de tipo interaccional, en tanto supone adjudicar un significado a la posición del sujeto y de quienes se vinculan con éste.

Con todo, es manifiesto el carácter asistemático de la descripción de los polos de cada sistema de evaluación. Además, Liberman no se expide sobre el problema general del modo en que se constituyen estos códigos de valores, aunque da algunas sugerencias al respecto.

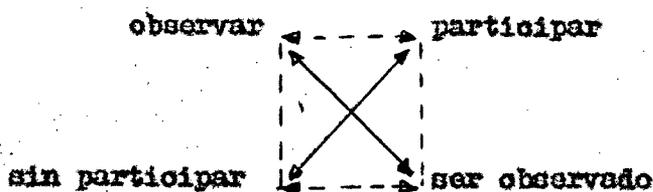
Continuando esta línea expositiva, D. Liberman y D. Maldavsky (1974) recurrieron a un modelo teórico de Greimas (1970), en el cual se incluyen cuatro términos vinculados entre sí dos a dos por tres tipos de relaciones: contradicción (rayas llenas con flechas), contrariedad (rayas cortadas con flechas), implicación (rayas cortadas).



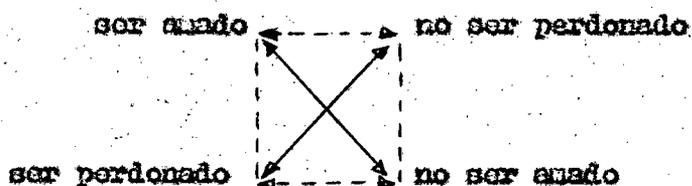
En este modelo, p y \bar{p} son contradictorios, como q y \bar{q} ; p y q son contrarios, como \bar{q} y \bar{p} , p y \bar{q} están implicados, como q y \bar{p} .

Este modelo, como forma del contenido, permitió categorizar de un modo más estricto la sustancia del contenido consistente en cada sistema evaluativo. Es importante señalar, sin embargo, que el esquema de Greimas fue usado análogamente, y en la medida en que resultó útil para la formalización.

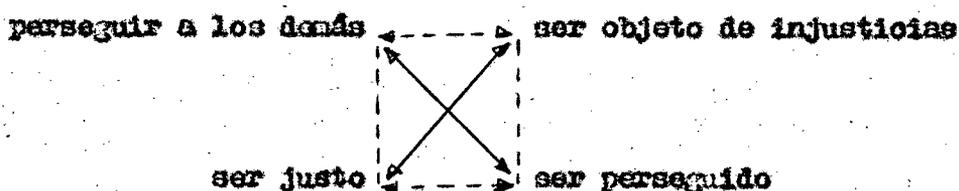
Para las esquizoidias, el esquema es el siguiente:



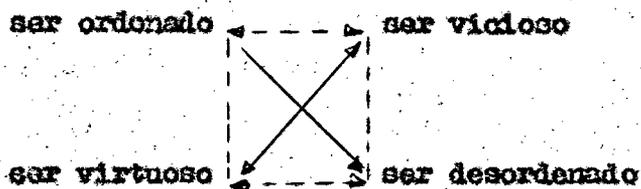
Para las ciclotimias es el siguiente:



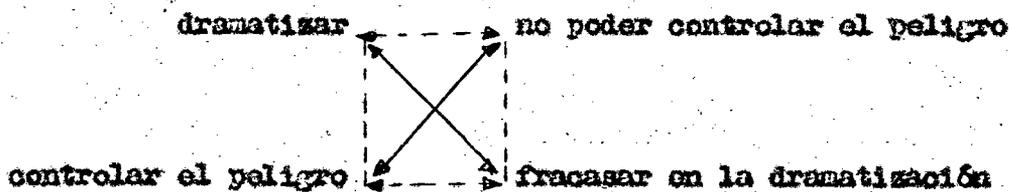
Para los caracteres impulsivos, los autores plantean este esquema:



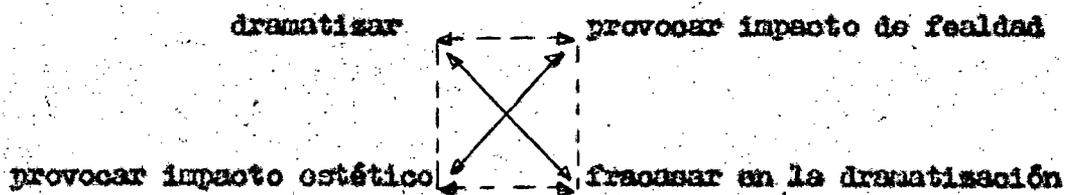
Para los caracteres obsesivos, este otro esquema:



Para las fobias, he aquí la categorización:



Para las histerias, la categorización es esta otra:



Estos sistemas evaluativos son, para los autores, dimensiones semánticas que permiten conferir sentidos a la realidad propia y ajena captada por las funciones de Yo.

Cuando el sujeto está ubicado en el espacio valorado (al de la izquierda), está regulada su autoestima por la capacidad del Yo para mantener la armonía intrapsíquica e interpersonal. En cambio, cuando el sujeto está ubicado en el espacio repudiado (al de la derecha), sufre una herida narcisista.

Además, en cada sujeto suele darse el predominio de una dimensión semántica sobre otra, que aparece entonces como subcomponente. Pero en otras circunstancias, alguno de dichos subcomponentes puede adquirir supremacía.

Los autores extendieron sus hipótesis al estudio de las sublimaciones y las relaciones con una teoría general de los afectos y de la articulación entre Ideal del Yo y otros tipos de ilusorios (1974), conceptos que, por razones de extensión, no podemos exponer aquí.

Pero además formularon una hipótesis acerca del modo en que se constituyen estas dimensiones semánticas propias del Ideal del Yo. Esta hipótesis, a la que denominaron "disposicional", consiste en afirmar que existen en cada persona disposiciones innatas para adjudicar significados a la realidad, pero que ellas sólo pueden ponerse de manifiesto en tanto se imbrican con estímulos que las favorezcan provenientes del ambiente, que actúa entonces permitiendo, enfatizando o restringiendo la capacidad del sujeto para conferir significados.

Hasta aquí, sumariamente, los planteos sobre las dimensiones semánticas personales y su categorización. Veamos ahora, a partir de estos conceptos, la diferenciación de los estilos.

Aportes al estudio de las categorizaciones estilísticas en la Argentina

Verón y Sluski realizaron un estudio del estilo en tres grupos de pacientes en entrevistas individuales en que se les sumi-

nistraba una serie de consignas. Sobre la base del test de Phillipson, se seleccionaron tres clases de pacientes: obsesivos, fóbicos e histéricos, predominantemente de tipo neto, es decir aquellos que, según el test, mostraban sólo las características de uno de estos tres grupos.

Los autores, adoptando hipótesis de Mahl (1956, 1959, a y b, 1961) y de Boomer (Boomer y Goodrich, 1961, Boomer, 1963), estudiaron las perturbaciones lingüísticas en los tres grupos de entrevistados.

Posteriormente estudiaron, sobre la base de las hipótesis de Greimas, los componentes semánticos de la frase en los tres grupos. Asimismo, tomaron en cuenta las relaciones semánticas entre las frases.

Llegaron a las siguientes formulaciones. Los fóbicos tienen el índice mayor de perturbación semántica grave (frase incompleta, omisión, sonido incoherente y lapsus linguae) y de perturbaciones sobre el total de palabras. En cuanto al monto de información, no son tan redundantes como los obsesivos pero más que los histéricos (considerando a la redundancia como componentes de los mensajes carentes de información y con una función ordenadora, delimitadora, puntuadora y transicional). Como tienen mayor confusión, el grado de redundancia la compensa; por ello su mensaje globalmente se asemeja bastante al del histérico, aunque resulta menos "interesante". Además, los fóbicos aluden a hechos ahistóricos con una gran proporción de referencias a las circunstancias y a las sucesiones no incluidas dentro de una secuencia histórica global. Poseen un bajo índice de secuencias temporales de tipo histórico, en las cuales los hechos se ubican en algún momento de la historia del sujeto.

En cambio, las histéricas presentan un mayor índice de estas secuencias temporales, hecho que tiende a organizar su discurso, pese al alto valor de confusión.

El relato del fóbico no es históricamente lineal, y por el contrario tiene un alto índice de oposición (es decir, la dife-

renciación comparativa de pares de situaciones o aspectos). Los mensajes en el fóbico están más fragmentados que los correspondientes a la histeria. Hay en las fobias mayor proporción de límites temáticos, es decir, cuando una unidad es la última de un conjunto referido a un tema, y la siguiente es la primera de otro tema. Además, los fóbicos hablan más de sí mismos, de sus acciones o sentimientos, sin relacionar esto con los demás. Se ubican como destinatarios de procesos sin especificar el origen. En el relato de interacciones, igual que los histéricos, se ubican ^{como} los destinatarios.

Los autores sintetizan así el contraste de algunas cualidades estilísticas en fobias e histerias: "Los fóbicos hacen una descripción confusa de situaciones asociadas a lo que les ocurre, y las oponen según los afecten positiva o negativamente. Esta descripción es menos rica y variada que el relato histérico y más confusa que éste. El esfuerzo editorial del receptor será pues mayor, con menos estímulos a su interés; los mensajes fóbicos son menos inductores de interacción que los mensajes histéricos" (pág. 218).

En cuanto a los obsesivos, tienen mensajes más claros y ordenados. Igualmente, son más redundantes (el monto de información es menor). Muestran al receptor el control que como emisores ejercen sobre el discurso. En efecto, realizan más pausas entre unidades (componentes cuya función es establecer puntuaciones, delimitar unidades, etcétera), y menos frases interrumpidas o incompletas. Cuando una frase queda incompleta, tienden a completarla en la siguiente. Definen más frecuentemente los términos que emplean y ejemplifican aquello a que se refieren. Los contenidos de sus mensajes son definidos y clasificados; están cuantificados y delimitados según el tema. Añaden menos información adicional que fóbicos e histéricos, y establecen relaciones más rigurosas entre hechos, aunque en un ámbito poblado de entidades abstractas. Aluden menos a la interacción y a otras personas. Se describen como fuente de acciones y como origen de conductas que recaen en ellos mis-

nos o en las que el destinatario no está especificado. Los autores sintetizan: "En suma, se trata de un discurso notoriamente más pobre en información y en matices que el de los históricos y fóbicos. De los tres tipos, es sin duda el menos inductor de interés e interacción. Podemos incluso suponer que, por acumulación, creará una sensación de aburrimiento en el receptor" (pág. 219).

Como vemos, estos autores desarrollan un conjunto de hipótesis coherentes. Los datos recogidos han sido interpretados a partir de una teoría explicativa más amplia, que toma en cuenta las características de cada cuadro. Hay un aspecto que debemos lamentar: la exclusión de ciertos cuadros en la investigación, y otro punto que debemos examinar con detenimiento: el abordaje metodológico general, tema que consideraremos más adelante.

Gear y Liendo parten de la hipótesis acerca de la doble trampa y discriminan cuatro estilos distintos, caracterizados por el tipo de contratrampa correspondiente. Plantean en un comienzo que existen diferentes maneras de salvarse el Yo de la doble trampa (mandato paradójal), de preservarse de ^{UVA} una angustia aniquilante. Estas maneras constituyen modos connotativos de defensa, concepto que equiparan con la noción de estilo del Yo. Categorizan entonces cuatro tipos de trampas dirigidas al Yo y de contratrampas empleadas por el Yo para evitar el castigo, es decir, la angustia aniquilante. El tipo de contratrampa depende a la vez del tipo de censura: neuroticogénica, psicopaticogénica, psicoticogénica, o aniquilantogénica, que debe enfrentar el Yo. Un primer tipo de contratrampa consiste en el comentario de la mutilación y del falseamiento, en cuyo caso el Yo es normal y su estilo permitirá que experimente placer placentero en términos de bienestar o displacer displacentero en términos de miedo. Si el Yo es neurótico y sólo es capaz de comentar la contradicción en las instrucciones pero acepta la mutilación y el falseamiento, experimentará una angustia neurótica. Dentro de su estilo esto implicará un placer displacentero y un displacer placentero, hecho que se explica porque cuando tiene el placer de cumplir con una instrucción de la doble trampa,

tiene el displacer de no cumplir con la otra y viceversa. A esto hay que agregar que ambas emociones son vividas por un Yo inhibido por la paradoja. La tercera posibilidad es la existencia de un Yo con un estilo caracteropático o psicopático que emplea la doble coartada, que consiste en hacer una cosa y decir que se hace su simétrico inverso con otra persona, lo cual determinará en el Yo un tipo de angustia caracteropática o psicopática, que supone un placer displacentero y un displacer placentero pero vividos por el Yo del depositario inducido en la interacción. Si el Yo es psicótico puede recurrir, como contratrapa, a la negación del principio de no contradicción, con lo cual experimentará un tipo de angustia psicótica, es decir un placer displacentero y un displacer placentero vividos por el Yo pero como si no fuera el propio, Yo .

De tal manera, los autores realizan un análisis muy general de los estilos que emplea el Yo para salir de la doble trampa.

Los autores no precisan estrictamente el enlace con los observables, pero sus planteos pueden correlacionarse con el enfoque de Liberman, puesto que el segundo tipo de contratrapa correspondería al estilo de obsesivos, fobias e histerias, el tercero al estilo de esquizoidías, ciclotimias y caracteres impulsivos, y el cuarto a la descompensación de la articulación estilística en cualquiera de estos tres últimos cuadros.

Hacemos ahora a las hipótesis de Liberman. Este autor comenzó (1962) tomando en cuenta los planteos de Ruesch sobre las modalidades comunicacionales de los pacientes, y amplió esta conceptualización sobre la base de un estudio detenido de los diferentes cuadros psicopatológicos, a los que denominó persona observadora no participante (carácter esquizoide, esquizoidías, esquizofrenias), persona depresiva (ciclotimia, depresión neurótica, psicosis maníaco depresiva), persona infantil (órganoneurosis), persona de acción (impulsiones neuróticas), persona lógica (neurosis obsesiva, carácter obsesivo), persona atemorizada y huidiza

(histeria de angustia, carácter fóbico), persona demostrativa (histeria de conversión, carácter histérico). Quizá lo más novedoso de este enfoque sea la estrecha relación de sus hipótesis con los eventos ocurridos en la sesión psicoanalítica definida en términos comunicacionales. Encontramos aquí una metodología excepcionalmente fecunda, más adecuada, por otra parte, a un abordaje psicoanalítico del estilo.

En una publicación posterior Liberman (1970) reformuló estas ideas de un modo más refinado, estableciendo un pasaje del concepto de "persona" al de "estilo", mucho más flexible. En efecto, en una misma persona suelen articularse varios estilos, con el predominio de uno. Pero esta articulación está determinada, a la vez, por el modo como esa persona interactúa con las de su ^{AMBITO} ~~entorno~~, hecho que supone incluir la noción de estilo dentro del contexto de las concepciones interaccionistas.

Toma en cuenta, en el estilo, los aspectos verbales, paraverbales y no verbales de la comunicación, y señala que cada estilo implica una serie definida de estados emocionales.

En cuanto a las hipótesis lingüísticas subyacentes, la definición de estilo corresponde explícitamente a la concepción de Prieto (1960) y tiene que ver con la noción de connotación, es decir, con la información adicional que se agrega por el hecho de que un emisor ha elegido tal conjunto de signos para comunicarse y no otros, dentro de un repertorio más amplio. Pero los estilos incluyen, para Liberman, no sólo modos de enviar mensajes sino también de recibirlos.

Recurre además al planteo de R. Jakobson (1960) acerca de los factores y las funciones del mensaje verbal, que según dicho autor puede esquematizarse así:

		<u>Contexto</u>	
		Referencial	
<u>Factor</u>	<u>Fuente</u>	<u>Mensaje</u>	<u>Destino</u>
Función	Expresiva	Poética	Conativa
		<u>Canal</u>	
		Fática	
		<u>Código</u>	
		Metalingüística	

La fuente, recurriendo al código, envía el mensaje a un destinatario, mediante un canal y dentro de un contexto. Cada persona enfatiza de manera especial alguno de estos aspectos, en relación con una función predominante, hecho que determina las características de su estilo.

Estamos ahora en condiciones de mencionar cuáles son los estilos que toma en cuenta Liberman, y que incluyen los distintos tipos de personas antes enumeradas. Los estilos son: reflexivo (persona observadora no participante), lírico (persona depresiva), épico (persona de acción), narrativo (persona lógica), de suspenso (persona atemorizada y huida), poético (persona demostrativa). En cuanto a la persona infantil de su clasificación anterior, correspondería a una articulación de por lo menos tres estilos: lírico (como subyacente), reflexivo y narrativo (como predominantes). Este sería uno de los ejemplos de articulación entre estilos; otro podría ser la psicopatía histérica, característica del donjuanism.

Cada estilo incluye en realidad una función del Yo con predominio de las restantes. Para cada estilo Liberman (1972) describe una función del Yo, a saber: "el Yo idealmente plástico tiene que poseer: 1) la capacidad de disociarse, observar sin participar y así percibir totalidades con los detalles distinguibles dentro de dichas totalidades; 2) la capacidad de acercar la función perceptual al objeto y ver un detalle haciendo abstracción de la totalidad, pero sin confundir la parte con el todo; 3) la capacidad

de captar los deseos propios y llevarlos a la acción en tanto existe la posibilidad de satisfacer dicha necesidad, y para ello tomar una decisión luego de haber calibrado el equilibrio entre necesidad y posibilidad; 4) la capacidad de adaptarse a las circunstancias, al tipo de vínculo, ya sea en el sentido vertical (abuelos, padres, hijos), o en el sentido horizontal (grados de intimidad); la capacidad de utilizar el pensamiento como acción de ensayo, y también la capacidad para estar solo; 5) la capacidad de tener un monto de ansiedad útil preparatoria para llevar a cabo una acción, una vez establecido el vínculo, tomada la decisión y observadas las circunstancias, todo lo cual permite tener 6) las óptimas posibilidades para enviar un mensaje en el cual la acción, la idea y la expresión del afecto se combinan adecuadamente" (págs. 471-472).

En cuanto a las características de cada estilo, el planteo inicial de Liberman se fue precisando en trabajos posteriores (D. Liberman y D. Kaldavsky, 1974), en los cuales se sentó la hipótesis de que otros tipos de textos podrían enriquecer la investigación de los estilos en los materiales clínicos, siempre y cuando se establecieran claramente los marcos respectivos de análisis y sus implicaciones.

Surgieron entonces aportes acerca de los tipos de apariencia, de espacio, de tiempo, de objetos, de situaciones, de relatos, de personajes correspondientes a los diferentes estilos, que resultan difíciles de sintetizar en estas páginas.

Por ello, a modo de ejemplo, incluiremos sólo algunas breves referencias, considerando sobre todo las nociones de tiempo y de apariencia en cada estilo.

En cuanto al tipo de apariencia, definida como modo de engaño mediante una generación determinada de signos, puede ser de tres tipos, según quién sea el destinatario fundamental. Tendremos entonces el engaño del otro (estilo épico); el engaño del otro y de uno mismo (estilo reflexivo: aparecer como el representante de, o como la consustanciación con la fuente del conocimiento); estilo lírico: aparecer como el representante de, o como la consustanciación

con la fuente del amor y el perdón); el engaño de uno mismo (estilo narrativo: aparecer como virtuoso y ordenado frente a la percepción del vicio y el desorden propios; estilo de suspenso: aparecer como valiente frente a la percepción de la propia cobardía; estilo péstico: aparecer como si se estuviera realizando un gran papel ante la percepción de estar haciendo el ridículo).

En cuanto al tiempo, en el estilo reflexivo es concebido como reversible, sea gracias a la acción de máquinas o por su carácter cíclico. En el estilo lírico el tiempo es definido como puntiforme, es decir, como una sucesión de estados sin continuidad entre ellos. En el estilo épico el tiempo se capta como la constante repetición en el presente de una misma acción, mientras que el pasado es concebido como "otro lugar" al cual es posible volver (especialización de la temporalidad). En el estilo narrativo el tiempo es considerado, por fin, con las características consensuales de ser irreversible, de incluir pasado, presente y futuro, pero todo ello despojado del aspecto ^{SUBJETIVO} humano, y bajo la forma de una convención. En el estilo de suspenso, el tiempo aparece personalizado, bajo la forma del pasado como tranquilizante y el futuro como terrible, o bien como incluyendo la rutina, si es una nueva repetición del pasado. También en el estilo péstico el tiempo está personalizado (el propio tiempo vital), y categorizado en términos del tiempo de la dramatización y el goce y del tiempo de la falta de encanto y del dolor por la propia fealdad.

En tanto no existirían, como realizaciones, estilos puros, cabe plantearse cuál es la validez de aquellos abordajes que se basan en la cuantificación de datos logrados en entrevistas más o menos codificadas. En efecto, en aquellos casos diagnosticados como "puros" desde el punto de vista psicopatológico, habremos de encontrar (y con mucha más razón si son históricos, fóbicos u obsesivos, que poseen el mayor repertorio de variación estilística) diferentes imbricaciones de estilos, aunque con el predominio relativo de uno de ellos sobre los restantes. Además, la articulación entre componentes y subcomponentes estilísticos variará según



el entrevistado se sienta estimulado por el entrevistador.

Lo que estamos afirmando hace aún más radical el enfoque del estilo: no trataremos ya de hablar del predominio de tal rasgo verbal, sino que diremos que el mismo es inherente a ese estilo, y que si aparecen en una persona con otro estilo, esto será un indicio de que hay en ella subcomponentes propios del estilo en el que incluimos dicho rasgo.

El otro aspecto metodológico de interés consiste en que este enfoque abre el camino para estudios macro y microscópicos, incluyendo la noción de isotopía (Greimas, 1966), es decir, del nivel de coherencia de un texto. En efecto, en cada caso puede darse una articulación entre diferentes estilos. El que aparece como organizador de los demás es el que resulta isotópicamente más abarcativo; los de menor grado de inclusión aparecen como los subcomponentes. Puntualizaremos, para terminar el apartado, que no se puede confundir el mayor grado de coherencia con la cantidad de ocasiones en que aparece un sema. La isotopía más abarcativa puede estar representada en un texto por un sema que aparece una sola vez en forma explícita. Esto no implica que no debemos cuantificar, sino que para hacerlo tenemos que tomar en cuenta criterios generales más complejos que los desarrollados hasta ahora, dentro de los cuales las experiencias ya realizadas, sobre todo la de Verón y Sluzki, así como las que se pueden efectuar en adelante, adquieren riqueza y sentido mayores. Ullman (1964) ha señalado algunos de los beneficios de un enfoque estadístico, que puede suministrar información acerca de la frecuencia de un recurso estilístico, o bien acerca de la distribución de diferentes recursos. Pero agregó que estos datos requirieron a su vez una explicación, a lo cual habría que añadir que esto supondría incluir el dato en un contexto más abarcativo dentro de la obra.

Predicción, grado cero, estilemas

La discriminación entre estilo y realización estilística permite aclarar un problema metodológico, relativo a la predicción.

En las ciencias, especialmente en las que tienen que ver con actividades humanas, se admite que es posible predecir fenómenos generales, (pero no (por lo menos por ahora) individuales. Por ejemplo, se puede predecir que en diciembre se venderán aproximadamente 4000 ejemplares del Martín Fierro para regalar en las fiestas de fin de año, pero no si el señor Rodríguez comprará uno.

Igualmente se puede predecir que en tal estilo existe tal o cual clase de combinaciones de clases de signos, tal o cual clase de historia, tal o cual clase de apariencia. Sin embargo, no podemos predecir exactamente qué signos habrá de usar Borges en tal relato, cuál será la historia específica narrada por Bicy Casares, cuál el tipo determinado de apariencia en un cuento de Silvia Ouzricco, para dar algunos ejemplos bastante disímiles.

Con todo, creo que, aun en el plano de las realizaciones, tenemos derecho a ser bastante optimistas. En efecto, tras estudiar diferentes textos literarios y fílmicos he llegado a la conclusión de que una vez conocidas suficientemente las características de las realizaciones estilísticas de un autor podemos formular hipótesis predictivas de tipo probabilista con bastante acierto, teniendo en cuenta, como variantes no controlables, ciertas vicisitudes personales, familiares y de clase que pueden introducir modificaciones azarosas. De lo contrario, si se mantiene un mínimo de estabilidad en los contextos y en el autor mismo, el grado de probabilidad en el acierto de las predicciones es bastante alto.

Pero aquí es necesario enfatizar que la comprensión y predicción de ciertas realizaciones estilísticas se basa en la aplicación de los principios generales sobre las categorizaciones estilísticas, con lo cual adquiere mayor peso la hipótesis de que el estilo no es un observable sino que, por el contrario, corresponde a un hecho del que sólo podemos dar cuenta mediante inferencias y elevando el nivel de abstracción.

En la categorización estilística un problema importante, que ocupó el interés de los retóricos, fue el de determinar que

rasgos permiten discriminar entre los diferentes estilos, por ejemplo en la "rueda de Virgilio". Estas características definitorias de un estilo han sido denominadas por Guiraud rasgos estilísticos. Este autor (1954) afirma: "El establecimiento de una tipología se vincula con un problema hasta ahora no resuelto: ¿a partir de qué medios de expresión debe caracterizarse el estilo? ¿A partir de todos? Pero habría que suponer que algunos son más característicos que otros y que bastaría un pequeño número para establecer la especificidad y la originalidad de un estilo -no necesariamente los más evidentes-: las impresiones digitales o las circunvoluciones de la oreja son rasgos más distintivos que el color de los ojos o el largo de la nariz... Entra en el programa de una tipología desentrañar los rasgos de estilo importantes" (págs. 125-126). Otros autores (confróntese con Ico, 1962), denominan a estos rasgos con el término de "estilemas".

Estos rasgos estilísticos o estilemas pueden encontrarse en cualquiera de los niveles (verbal, paraverbal, no verbal) de un texto. Si el texto es predominantemente lingüístico, podemos detectar estos rasgos tanto en el nivel fonológico cuanto en el de la sintaxis, la semántica, la lógica, la pragmática. Un breve inventario provisorio (fácilmente ampliable) y asistemático permite agrupar por lo menos estas clases de rasgos: 1) temas, 2) actores, 3) metáforas, 4) objetos, 5) tiempo, 6) espacio, 7) discreción, 8) relato, 9) pragmática, 10) semántica. Se me han ocurrido estos puntos meramente porque acerca de ellos puedo decir algo bastante definido en relación con cada estilo, pero es muy probable que una categorización más refinada de los rasgos estilísticos dé frutos más contundentes y sistemáticos. Por otra parte, no todos los estilemas se presentan en cada realización y permiten identificarla dentro de una categoría estilística. Pero hay un estilema que es definitorio en la categorización: el estilema semántico, a partir del cual adquieren coherencia los restantes.

Cabe destacar, sin embargo, que los rasgos estilísticos (estilemas) no corresponde, según mi modo de ver, al plano de la

realización estilística sino al del estilo, es decir, en un grado mayor de abstracción, que incluye diferentes posibilidades de manifestación.

Veamos brevemente un ejemplo, correspondiente al estilo reflexivo. Uno de los estilemas bastante característicos es el del pasaje del individuo a la clase, o más bien del individuo a una clase, de ésta a otra aún más abarcativa y así sucesivamente. Esto es lo que ocurre en textos literarios de Borges y en los filmes de Antonioni, dos autores en quienes predomina el estilo reflexivo. En Borges, un punto (tal como ocurre en "El Aleph") contiene todo el universo. En Antonioni, un vínculo genital (tal como ocurre en la escena amorosa en el desierto, en Zabriskie Point) contiene todos los vínculos genitales.

En cuanto al concepto de grado cero, considero que tiene cierta utilidad mantenerlo, sobre todo en relación con el problema de la originalidad en el plano de las manifestaciones estilísticas (y no en el nivel de los estilos abstractos). Pero pienso que el grado cero es elegido y definido por el emisor, que luego lo trasgrede como aspecto característico de su realización estilística. Este punto supone un enfoque intrínseco del texto. El otro enfoque es extrínseco, y supone plantearse cuánto ha aceptado su autor, sin elaborar, de las normas vigentes, y sobre todo, hasta dónde es real la originalidad de la transgresión del grado cero que ha intentado, y hasta dónde no es más que la elección de un cierto grado cero (que recibió de otro) de transformación de un grado cero.

¿En qué consiste el grado cero intrínseco de un texto? Para responder a este planteo debo formular dos series de indicaciones. Por un lado, cada autor tiene no sólo un conjunto de hipótesis fundante de la realidad, sino que también adjudica a los "otros" una concepción dada. Considera entonces que su propia concepción es una transgresión del grado cero de la que adjudica el consenso exterior a sí mismo. Este es un modo de conceptualizar el grado cero en un enfoque intrínseco. Se trata del grado cero con-

sensual, tal como lo concibe un autor. Pero por otro lado, en cada autor el conjunto de hipótesis sobre la realidad, recién mencionando, es en sí mismo un grado cero, y puede ser descrito mediante un conjunto de proposiciones que instituyen un sentido específico a la realidad, y en particular al hecho mismo de escribir un texto literario de determinado género y con un modo específico de articulación entre los signos. Este conjunto de proposiciones culmina y condensa lo fundamental de su sentido en una frase cero, que contiene el deseo que se expresa y realiza en el texto.

Ahora bien, una de las definiciones más recientes de grado cero, la de Dubois et al (1970), diferencia entre grado cero absoluto, es decir, un discurso "reducido "a sus temas esenciales" (pág. 36), obtenido por un abordaje metalingüístico, y un grado cero práctico, en el cual los temas esenciales aparecen junto con "una información suplementaria, no redundante, pero sí lateral" (pág. 36), en función de las posibilidades de léxico.

Mientras que el grado cero absoluto correspondería al sentido que se le confiere a la realidad, el grado cero práctico se manifestaría en la frase cero, construida por el investigador y resultado de un proceso de transformación en el escritor, a partir del grado cero absoluto de las dimensiones semánticas.

Pero notemos aún otro problema. En la definición de grado cero, al incluir el término tema, aceptamos un enfoque fundamentalmente semántico. Cabe preguntarse: ¿es el grado cero que nos interesa exclusivamente semántico?

Considero que existe una estrecha articulación entre el grado cero de las dimensiones semánticas y el grado cero sintáctico.

Esta hipótesis requiere algunas explicaciones. Sostengo que la teoría de las dimensiones semánticas permite detectar el modo de organizar todos aquellos textos que suponen un transcurrir temporal, una historia. A la vez, la representación de esa historia incluye tres momentos de cambio y además un momento inicial y otro final, que contienen la descripción de dos estados, uno antes y

otro después del relato, el cual corresponde a procesos.

Estos relatos específicos son diferentes variaciones de un mismo modelo abstracto, universal, que es el que Freud distinguió al estudiar el complejo de Edipo. En relación con éste, se han diferenciado tres fantasías universales, de carácter filogenético, a saber: seducción, escena primaria, castración.

Podemos dar, pues, una respuesta al planteo anterior. El grado cero semántico supone simultáneamente un grado cero sintáctico, es decir, una estructuración dada de escenas posibles.

Cada uno de los seis estilos abstractos constituye un modo de transformación de esta secuencia que adquiere entonces cualidades específicas.

Veamos un ejemplo, correspondiente al estilo lírico. Elegí este ejemplo por su amplio grado de universalidad. Se trata del relato del "paraíso perdido".

Primera escena (estado inicial): situación paradisíaca.

Segunda escena (seducción): tentación.

Tercera escena (escena primaria): pecado.

Cuarta escena (castración): expulsión del paraíso.

Quinta escena (estado final): situación infernal.

Este relato incluye el pasaje de la situación paradisíaca a la infernal a través de tres momentos intermedios.

Ahora bien, cabe aquí un planteo. ¿Es posible abstraer lo común a todas las transformaciones, es decir la invariancia, y afirmar que existe un modelo constituido por los tres momentos ya descriptos, con sus estados inicial y final, o bien, por el contrario, habría que sostener que sólo podemos detectar alguna de las seis variaciones, con sus correspondientes momentos y estados?

Me inclino por la primera posibilidad aunque complejizando un poco el planteo. En realidad, considero que el último de los estilos mencionados, el poético, contiene a todos los demás, tanto en el plano representacional como en el correlativo de las dimensiones semánticas.

Ello se debe a que este estilo y esta dimensión semántica son el comienzo de un proceso y la culminación de otro, el cual consiste en la estructuración del deseo (sexual) en términos edípicos. *CONFIGURA EL PUNTO CULMINANTE DE LA EVOLUCIÓN LIBIDÍNGSA.*

A partir de aquí ocurren las transformaciones, que pueden ser mínimas, en cuyo caso se articulan los verbos vinculados con la temática del goce (que incluye el componente estético). Pero también suelen darse transformaciones mayores de este grado cero, como ocurre si todo el proceso es enfocado desde el estilo reflexivo.

Sea como fuere, nos encontramos siempre con un cierto grado de transformación de grado cero.

Sólo es posible que las cinco escenas se constituyan y se organicen desde un estilo. La realidad, pues, aparece siempre configurada estilísticamente, y el grado cero absoluto es un inobservable. Sólo detectamos, en el caso más simple, alguna de las seis transformaciones, o, lo que es más frecuente, una articulación entre varias de estas transformaciones.

Algo similar ocurre en el plano de las dimensiones semánticas. La dimensión semántica 6 (dramatizar y provocar impacto estético - fracasar en la dramatización y provocar un impacto de desagrado) es la única que enfatiza el componente formal estético. Es la única, pues, que define y estructura la "realidad", aquella que construye cada persona, en términos representacionales, como una realidad formal intersubjetiva. *BASEADA EN EL GOCE* Las diferentes formas quedan calificadas en las otras cinco dimensiones, e inclusive, si no están calificadas por ellas, la misma dimensión semántica 6 es calificadora de sí misma.

Por lo tanto, en el ámbito de las dimensiones semánticas, cada una funda con cualidades específicas a la realidad, y entonces permite distribuirla y organizarla. Pero es la dimensión semántica 6 la que incluye la noción de cualidad en términos formales estéticos, y en sus dos variaciones básicas: atributos o funciones, tal como lo planteó Greimas con respecto al concepto de actante.

Esta hipótesis de una organización esencialmente cualificada, y no observable en su grado cero, se apoya en las hipótesis de que las representaciones sólo adquieren vigencia cuando están investidas con una cierta energía psíquica, un quantum de afecto, que siempre tiene un carácter cualitativamente diferenciado.

Cada uno de los seis estilos se corresponde con una "teoría explicativa" de la realidad, que instituye a ésta con un sentido. Estas teorías explicativas tendrían un carácter innato, tanto en su grado absoluto, es decir, aquel que resulta de la invariancia común a las seis, como en el grado cero práctico, es decir, el conjunto de transformaciones mínimo que corresponde a cada una de las seis dimensiones semánticas y los estilos correspondientes.

TEORIA LITERARIA ESPECIAL

CRITICA E HISTORIA LITERARIAS

Teoría literaria especial y
crítica e historia literarias

Introducción

Esta segunda parte del libro constituye un acercamiento a los observables a partir de los planteos teóricos más abstractos formulados hasta aquí. Contiene en realidad tres núcleos temáticos. El primero de ellos está centrado alrededor de la obra narrativa de Borges y del estilo correspondiente en el plano más abstracto (capítulos III, IV y V). El segundo núcleo está centrado alrededor de la obra narrativa de Rícy Casares y su correspondiente estilo en el plano abstracto (capítulos VI, VII y VIII). El tercer núcleo estudia algunos relatos escritos por estos autores bajo el nombre de Honorio Bustos Domecq, y también incluye la consideración del problema de la autoría compartida (capítulo IX y X).

En realidad, si en las partes anteriores de este libro no se hubiera planteado el problema general de los estilos, esta nueva parte no tendría sentido, puesto que carecería de un marco de referencia más abstracto que ubicara los conceptos que podrán leerse a continuación. Por otro lado, es mi interés demostrar que los estilos que he intentado categorizar no abarcan sólo el ámbito de la obra literaria sino otras múltiples manifestaciones. Es por ello que al tratar de ejemplificar las características de cada estilo abstracto, como se observará en los próximos capítulos (en especial el capítulo III y VI), no he recurrido a obras literarias sino a producciones fílmicas. Los mismos conceptos, realizando las transformaciones correspondientes a la forma y la sustancia de la expresión que es inherente a la obra literaria, pueden ser vigentes también en este ámbito. No es la primera vez que se realiza un intento de correlación entre ambos ámbitos, y existe toda una corriente de estudios en este sentido, tanto en retórica cuanto en semiología en general.

Vemos ahora la organización de cada uno de estos núcleos temáticos a los cuales me he referido. El primero, dedicado al estudio de la obra de Borges, contiene tres capítulos. El primero (capítulo III) está dedicado al estilo reflexivo, que yo considero el fundamental en la narrativa de Borges. Realizo una descripción de sus características, así como un intento de explicación de las mismas sobre la base del modo como en este estilo se categoriza la realidad. Considero al respecto las nociones de espacio, tiempo, experiencia, historias posibles, recursos retóricos. El segundo capítulo (capítulo IV) de este primer núcleo analiza con cierto detalle la bibliografía que juzgú más representativa con respecto a la obra de Borges. No se trata simplemente de una reseña sino que en cada caso procuro formular mis ^{OBSERVACIONES} ~~pláticas~~ personales al respecto, en tanto los estudios de otros autores despertan en mí referencias y ampliaciones de mis propias ideas. La tercera y última parte (capítulo V) de este primer núcleo temático estudia la obra de Borges sobre la base de lo expuesto en los capítulos anteriores.

El segundo núcleo temático, dedicado a Bicy Casares, posee la misma estructura. En la primera parte (capítulo VI) estudio el estilo de suspense, que yo considero el fundante en la narrativa de Bicy Casares. Igualmente analizo las nociones de espacio, de tiempo, de historias posibles, de actantes, de experiencia. En el segundo capítulo (capítulo VIII) de este segundo núcleo temático considero los estudios sobre la obra de Bicy Casares que me han parecido representativos, incluyendo mis comentarios al respecto. En la tercera parte (capítulo VIII) intento un análisis personal de la narrativa de Bicy Casares.

El tercer núcleo temático, centrado alrededor de algunos relatos que Borges y Bicy Casares firman como Honorio Bustos Domecq, incluye dos capítulos. El primero (capítulo IX) está destinado al estudio teórico de un problema específico, el de la autoría compartida, tema vinculado con los problemas en historia literaria. El segundo capítulo (capítulo X) está destinado al estudio estilístico de los relatos antes mencionados y su correlación con las obras que

cada uno de los autores escribió separadamente, siguiendo los conceptos expuestos en los dos primeros núcleos temáticos. De esta manera pueden encontrarse convergencias y divergencias sobre la base de la articulación entre ambos autores, en relación con los textos escritos independientemente. Tomo en cuenta entonces las articulaciones entre estilo reflexivo y estilo de suspenso identificando ciertos elementos en común con la obra escrita por uno u otro de los coautores por separado.

Capítulo III

Dimensión semántica 1, estilo reflexivo

Sentido de realidad

La dimensión semántica 1 incluye una amplia gama de personas en las que predominan los sistemas de valores que inferimos en el espectro que va de la esquizoidia a la esquizofrenia.

Debido al tipo de escisión de cualidades que llevan a cabo, atribuyen a la realidad el sentido de aquella parte de la propia persona que experimenta las emociones, participa en los vínculos con los otros y atraviesa por las vicisitudes inherentes al ciclo vital. La realidad adquiere, pues, el sentido de un doble invertido. En cambio, el propio sujeto queda revestido con el sentido de no participante, y se arroja la posición de sólo observar. Esta persona evita suministrar datos de sí misma a otra, puesto que ello implicaría que experimenta deseos y estados, participa en los vínculos interpersonales y resulta modificada por el contexto, y que es el otro quien no participa. Dar información a otro adquiere entonces el significado de hacer que ese otro se gratifique cognitivamente a costa del propio sujeto.

La actitud de restringir en lo posible la información acerca de sí, así como la escisión antes aludida, tienen que ver con el hecho de haber adjudicado a los vínculos de la segunda serie complementaria ^{HASTA EL QUINTO AÑO DE VIDA.} el significado de una carencia de alimentos no tanto en el área biológica sino sobre todo en los planos emocional y cognitivo. Por ello en esta dimensión semántica se conciben a los vínculos con los demás como preñados de incógnitas, y se trata de invertir esta situación, abrumando de incógnitas a los otros. De allí también la frialdad, la falta de afectividad.

Ello es tanto más notorio en el polo extremo cuanto que, por haber rechazado que los vínculos interpersonales duales, inmediatos, están regulados por un orden que los trasciende (rechazo

que se articula con el que hace el otro miembro del vínculo dual, (la madre), estas personas conciben que el único orden existente está dado por el otro inmediato, ^{ORDEN} en el cual cada uno constituye un espejo para ese otro, y en el cual cada uno adquiere su identidad en ese otro inmediato con el que se relaciona, en tanto que la función paterna de introducir un orden que trasciende a esa relación dual queda descalificada. El fracaso de la inclusión del sujeto dentro de un orden trascendente tiene que ver con el fracaso de una función consistente en transformar las percepciones de cualidades y acciones en representaciones con un sentido humano, a las cuales se les adjudica, tras estas series de transformaciones, un nombre convencional correspondiente al código lingüístico.

La carencia de un orden que trasciende a este vínculo dual lleva a concebir que cada uno es el cuerpo del otro y como tal está preñado de incógnitas con respecto al orden que habrá de imponer en el sujeto.

La solución a la que éste trata de llegar es crear un propio orden, arbitrario, constituido por imágenes, constantemente amenazado por la desestructuración.

Constituirse en un apéndice (falo) del cuerpo del otro equivale a ser ordenado por ese otro, que de este modo se gratifica en su propio narcisismo a costa del propio sujeto. Constituirse en un apéndice del otro es realizar alguna conducta transformadora de la realidad, con lo cual el sujeto se compromete y se convierte en un objeto para el poder contemplativo de ese otro que lo ordena.

Para evitarlo es que éste recurre a restringir su propia participación y se transforma en mero observador, puesto que para este sujeto el orden está constituido por una idea cuya fuente es algo que la piensa, y que rige el destino del primero, de manera que éste no tiene deseos autónomos. Observar, pues, tiene el significado de desentrañar la incógnita del propio destino, que ese otro trata de imponer. Supone también concebir el destino del otro a través de ideas que ordenan la existencia de éste. En cambio,

participar significa ser derrotado en esta lucha narcisista, transformarse en alguien regido por un orden que no es el propio, ser un mero apéndice de un otro que se arroja y confirma con esto su poder contemplativo.

Aún más, ocurre a veces que el sujeto no pueda siquiera reconocerse como un doble del otro, en cuyo caso ya cabe plantearse hasta qué punto ese conjunto de fragmentos dispersos con que se lo representa puede denominarse realmente sujeto.

En cuanto al aspecto motivacional desde una perspectiva semiótica debemos comprenderlo en términos de una articulación entre las disposiciones del niño, el significado que la madre atribuye al vínculo entre ambos o induce mediante sus mensajes, el significado que el padre atribuye al vínculo entre la madre y el hijo en relación con él mismo, ^{(AL SIGNIFICADO QUE LA MADRE DA AL PADRE,} y los efectos sobre todo lo anterior de las circunstancias contextuales como debilitadoras de la figura paterna (fracasos de distinto tipo en la sociedad, en su papel de introductor del orden).

Las disposiciones del niño a la observación sin participación se articulan, en primer lugar, con la elección por parte de su madre como su complemento, como un apéndice con el cual llenar su carencia, un apéndice que, como un objeto cualquiera, no posee deseos autónomos. Ello supone a inducirlo a ocupar un papel de ejecutor de un ideal al mismo tiempo que, por alejarlo del padre, restringe la posibilidad del aprendizaje por la experiencia de la acción transformadora en la realidad. En efecto, en tanto la madre elige al niño para cumplir un ideal, repudia a la figura paterna que introduce el reconocimiento de una carencia irreductible, de la necesidad del otro interlocutor para el despliegue de las propias disposiciones. El mandato paradójico materno consiste en este caso en ordenar al niño existir en la medida en que no exista como tal, ser autónomo obedeciendo, ser un ideal real, que desee no desear. Con ello se instaura un orden autoc contradictorio cuya fuente es la arrogancia de la madre, que se potencia con las disposiciones del niño a restringir cada vez más la información

acerca de sí, cuanto menos reconocido se siente como deseante. A esto debemos agregar una idealización acrítica por parte del padre hacia este vínculo, lo que reforzaría la ilusión del niño de ser el poder, de poseerlo contemplativamente sin pasar por la experiencia de transformar realmente al otro, concebida como participación. Con todo ello se sientan las bases para que el niño tenga dificultades para establecer las condiciones mínimas estructurantes del deseo y se encuentre con el riesgo de la aniquilación de éste, de af mismo en tanto fuente del deseo, de no hallar consecuentemente una respuesta adecuada frente a la incógnita acerca del misterio de la existencia, con lo cual su vida se transforma en una no vida, en una contravida, puesto que la única respuesta valadera surge del reconocimiento del sujeto mismo como fundamentalmente deseante. Existe además una potenciación entre la falta de ejercicio real de la capacidad transformadora de la realidad y el refuerzo de la convicción de que la máxima potencia es puramente contemplativa, es la que logra el develamiento de incógnitas mediante el uso de los poderes mentales hasta lograr la posesión de una solución.

ACCIÓN DE RENEGAR.

La operancia de la renegación de ciertas situaciones, consideradas traumáticas, tiene que ver con la evaluación que el sujeto hace de la realidad en términos de arrastrarlo a la participación, pese a los propios esfuerzos, o de permitirle utilizar sus recursos defensivos contra la herida narcisista. En tanto se ve arrastrado a la participación, la renegación de la realidad se constituye en otro recurso para evitar la desestructuración por la herida narcisista que adjudica a la situación de carácter traumático.

Debemos diferenciar, con todo, el grado de estructuración o de desestructuración de este sistema interpersonal de evaluación (de las representaciones antes mencionadas), emisión y recepción, por un lado en relación con el contexto y por otro en términos de ubicación en uno u otro de los polos de dicho sistema evaluativo: observar sin participar / ser observado participando, siendo el segundo el que lleva a la desestructuración por la herida narcisista,

mientras que el primero implica un cierto equilibrio.

Recordemos el planteo de Lacan (1966), para quien, en relación con la constitución del sujeto, existen tres estadios: 1) el del cuerpo fragmentado, sólo detectable a partir del siguiente, es decir, 2) la fase del espejo, en la cual cada uno reconoce al otro como su doble, y 3) el acceso a lo simbólico, lo cual supone la articulación con los significantes inconscientes, provenientes desde el exterior, de los vínculos con otros sujetos. Este planteo permite hacer enunciados acerca de grados de estructuración o de desestructuración de las representaciones y de la capacidad para generarlas, enunciados conectados con las descripciones de páginas previas, acerca de estas tres posibilidades: 1) conocimiento contemplativo de otro realizando un deseo, 2) concepción de la realidad en términos de juegos de espejos (y ésta es la única forma de reconocerse aún como existente), y 3) concepción de los objetos como meras cosas, sin revestimiento significativo, en cuyo caso no se reconoce al sujeto y tampoco una realidad, puesto que ésta queda estructurada desde el sujeto; se trata de un mundo poblado de cosas fragmentadas (sin totalización) y carentes de sentido.

Los planteos realizados por Kristeva (1969), que desde un punto de vista semiótico se cuestiona también la noción de sujeto, y los expuestos por mí en colaboración con Liberman (Liberman y Mal-davsky, 1974), permiten complejizar esta exposición.

En efecto, destacamos que existen varias posibilidades cuando un sujeto se encuentra ubicado en el polo negativo de una dimensión semántica dada, en este caso ser observado participando.

Una posibilidad, la óptima, es el pasaje a otra dimensión semántica por una rectificación basada en la experiencia. Pero de ella no hablaremos, puesto que sólo nos interesa, aquí para estudiar los subcomponentes del estilo reflexivo en un texto con un estilo diferente.

Una segunda posibilidad es la de la apariencias: el sujeto se presenta como la fuente (divinidad) de todo conocimiento, y ello en tanto otro lo certifica como tal. Este otro aparece entonces como el doble invertido del sujeto, que se reubica en el polo positivo

de esta dimensión semántica 1 a costa de un enlace interpersonal en el cual queda comprometida masivamente otro sujeto que acepta al primero como organizador de un código privado, que es en realidad un código arbitrario, inestable, amargoso y caótico, un contracódigo, una desestructuración del único código posible, uno que trasciende al sujeto y lo constituye como tal.

Una tercera posibilidad supone la regresión, es decir en este caso, la desestructuración del sistema representacional por un retiro de las cargas que le dan un cierto grado de cohesión.

Estamos en condiciones de realizar la articulación. Estar ubicado en el polo positivo de la dimensión semántica 1 (organización intrapsíquica) implica el acceso al deseo: el sujeto puede realizar un deseo contemplativo. Recurrir a otro como doble para apuntalar la armonía intrapsíquica es correlativo con el modo de concebir la realidad en términos especulares, mientras que la desestructuración del ámbito representacional puede relacionarse con la fragmentación del cuerpo y la desorganización del sujeto, hecho comprensible si recordamos que Greimas (1970) postula que el sujeto solo puede ser concebido como tal en tanto lo es del deseo.

El deseo contemplativo (es decir el deseo de que otro desee que el sujeto lo contemple sin que ese otro experimente ni realice privaciones en el sujeto), el deseo de no desear ni ser deseado (que tiene que ver con que, si el otro es el doble del sujeto, en forma narcisista, ese otro podría experimentar el mismo deseo contemplativo, en una escalada en que cada uno lucha por contemplar al otro: se trata del deseo de que el otro no desee contemplar al sujeto), y el no deseo de no desear ni ser deseado (en cuyo caso el sujeto se desestructura, en una muerte psicológica, como tal), son tres grados de estructuración o desestructuración en relación con el factor motivador y cohesionador del ámbito de las fantasías más específicas, de cualquier relato.

Los grados de estructuración y desestructuración tienen que ver también con la articulación entre la dimensión semántica 1 y las otras cinco, correspondiendo la disposición a la desestructu-

ración sobre todo a la articulación con las dimensiones semánticas 2 (ciclotimias) y 3 (caracteres impulsivos), especialmente si en éstas también el sujeto pasa al polo repudiado, es decir, sufre otra herida narcisista que se implica con la primera.

Pero esta dimensión semántica incluye además a aquellas personas que, en un momento dado del ciclo vital, han sabido retirarse del poder que detentaban sin sucumbir a la crisis depresiva consiguiente, lo cual les permite dar por perdido lo perdido y evocar el pasado con nostalgia, soportando el dolor de reconocer que aquello que se había sentido como propio y había otorgado el sentimiento de omnipotencia, ya no lo es, por reiteradas experiencias de su ausencia, y que en cambio corresponde a otros. Al darse reiterada y dolorosamente por perdido lo perdido sin que esto desestructure al sujeto, surge la posibilidad de la nostalgia, la cual supone un alto grado de integridad personal.

Como el lector habrá notado, sólo hemos intentado imbricar hasta aquí hipótesis provenientes de muy distintos esquemas teóricos, a la luz de un enfoque semiótico. Queda esta articulación como una propuesta, pero sobre todo como un interrogante abierto, que aquí sólo es pertinente plantear, más que colmar.

Pero quisiéramos agregar todavía en este apartado un planteo, que las personas con una dimensión semántica como ésta suelen incitar a realizar. La pregunta que nos formulamos aquí es: ¿quién habla?

En un trabajo anterior (Lieberman y Maldivsky, 1974) discriminamos tres tipos de ilusorios, según el tipo de estructura generadora: clase, familia, persona, definiendo cada estructura por un tipo específico de vínculo entre sus elementos.

¿Quiere decir, por ejemplo, que sólo un grupo familiar puede ser vocero del mito familiar? ¿Quiere decir, recíprocamente, que un individuo sólo puede ser vocero de su ilusorio personal? Resultaría afortunadamente ómnino que las cosas fueran tan sencillas. Pero pensar en estos términos significaría operar de un modo reduccionista. En realidad, debemos diferenciar dos procesos, uno

perceptible y el otro sólo inferible: la producción y la expresión de un ilusorio, la fuente y el emisor de un texto. De tal modo podremos decir que el vecero, el emisor, expresa cualquiera de los tres tipos de ilusorio surgido de su correspondiente estructura como fuente, o bien los tres en el mismo discurso.

La noción de ilusorio es una abstracción, y de ningún modo un observable. Sólo tenemos acceso directo a su expresión, pero no a su producción. El concepto de ilusorios como modos de evaluación generadores de expresiones de diferente tipo es el resultado de la construcción de un objeto teórico.

Es la utilización de este objeto teórico el que nos permite inferir la especificidad de los ilusorios que se expresan en un texto, así como la articulación entre ellos.

Como el lector lo apreciará, el enfoque de este tema es especialmente pertinente tratándose de personas como las que consideramos en este punto, puesto que prácticamente por definición hablan desde otro, son portavoces de otros deseos, emisarios y representantes de ideas y valores que expresan más cómodamente cuanto más los alejan de la participación.

Rasgos estilísticos

Munidos de este bagaje teórico podemos abordar el estilo reflexivo, tomando en cuenta, sobre todo, ciertas concepciones definitivas: espacio, tiempo, objeto, actantes, secuencias de escenas, apariencia, discreción, energía, figuras retóricas, sentido y utilización del lenguaje, pensamiento. Algunas de estas ideas han sido expuestas ya en un libro previo (Maldavsky, 1973).

El estilo reflexivo, propio de esta dimensión semántica I, se caracteriza por el alto grado de generalidad de las emisiones. Se jerarquizan los signos referidos a la percepción a distancia y a las transformaciones de los acontecimientos vitales en incógnitas abstractas, en las cuales estos acontecimientos son considerados como datos, como miembros de clases.

En tanto la observación se da a distancia, el planteo de incógnitas no está acompañado por suspenso. La persona posee una percepción de la totalidad y de las partes incluidas en ella.

En este estilo la temática lo constituye un proceso de revelación de incógnitas, o bien de ser objeto, a pesar de los esfuerzos, del conocimiento ajeno.

El ideal consiste en alcanzar una cierta situación de inmovilidad y contemplación sin compromiso vital, sin otro deseo que el contemplativo (en términos de certidumbre - incertidumbre).

Como el personaje está muy distante de los demás, el contacto emocional, sea amoroso o agresivo, no es de expresión frecuente. El vínculo amoroso suele ser críptico y se presenta en clave. Cuando aparece la agresión, suelen usarse armas que permiten eliminar distancias.

En Pequeños asesinos, el vínculo agresivo a distancia, mediante armas de fuego, se combina con el vínculo amoroso también a distancia, mediante el teléfono, o bien en ^{CON} la soledad del masturbador. La lucha por determinar quién observa a quién se pone de manifiesto en las cartas que el personaje central dirige al sujeto que se las abre para vigilar su contenido antes de que lleguen a destino.

La relación con máquinas, con las cuales es más posible la no participación, la transformación en un observador, aparece claramente en Blow up, de Antonioni, y en Pequeños asesinos (cámara fotográfica), y en El navegante, de Buster Keaton.

La elección de la máquina se entiende en tanto ésta no se halla animada por el deseo sino por una energía exterior a ella, como a veces se concibe a sí mismo el sujeto en este estilo.

En el nivel pragmático, es importante el tipo de

emoción que suele despertarse en el lector, siempre y cuando éste no distorsione el sentido del texto. Se trata de una emoción "fría", en la que predomina la desconfianza, la incertidumbre, un cierto desapego con respecto a sí mismo, y, en el fondo, una percepción de que la propia existencia es un punto insignificante dentro de un complejo preñado de incógnitas.

Desde el punto de vista sintáctico se da una cierta precisión formal, despojada de indicios emotivos. Las descripciones se basan en criterios formales abstractos de carácter racional (por ejemplo, simetría-asimetría), y los personajes se caracterizan por su tendencia a una aventura cognitiva.

También encontramos un tipo específico de apariencia. El engaño del otro y de uno mismo consiste en revestirse con la apariencia de un ente cognoscente, representante de una idea abstracta, y ello debido a una inversión de la percepción que tiene el sujeto de ser objeto del conocimiento ajeno, en experiencias en las cuales tiene una intensa participación vital. En última instancia, la apariencia consiste en ser el emisor o bien hasta en ocupar el papel de la fuente misma del conocimiento, de aquel que genera las ideas, la realidad que se describe articulada con esta apariencia es que quien está en una actitud de inmovilidad y posesión de una verdad depende simultáneamente de otros de un modo absoluto para su propia subsistencia material. Su omnipotencia cognitiva (representacional) se sustenta, paradójicamente, en su impotencia ^{PASA} transformadora de la realidad por medio de la motricidad voluntaria. Luego retomaremos el tema, al estudiar los tipos de verbos característicos en este estilo.

La concepción del espacio y el tiempo es la propia de un científico para quien los fenómenos observables son transformados en miembros de clases. Al operar de este modo,

el tiempo y el espacio se convierten en dimensiones desprovistas de otro sentido que no sea el de permitir observar la reiteración de ciertos indicios que son evaluados sobre la base del deseo de revelar una incógnita abstracta.

La necesidad de observar sin participar y de captar la totalidad, así como cada una de las partes del todo, determina que la separación que constituye el elemento discreto para construir la representación de una diferenciación de sí mismo y el otro, corresponde a una distancia máxima (espacial, ~~límite~~, temporal, emocional, como demora en las respuestas, como silencios). Cuando ocurre un acercamiento corporal evaluado como excesivo se da simultáneamente una retracción proporcional, una interrupción del reconocimiento como propia de la corporeidad incluida en la conducta del vínculo interpersonal. En tales casos es habitual la utilización de un recurso sinecdótico particularizante: se focaliza la parte del cuerpo comprometida en la acción con independencia respecto de la persona y de la situación total, incluyendo a aquél que recibe la acción. Así ocurre, por ejemplo, en Blow up, con la mano que sale del seto con un revólver. O bien puede darse un recurso sinecdótico generalizante: se incluye la acción o parte de ella (en cuyo caso hay también una sinécdoque particularizante) como miembro de una clase. En la escena del desierto, en Zabriskie Point, un ceite específico se incluye en la clase de todos los ceites.

Son habituales además las transgresiones a la lógica consensual, sea en cuanto a las nociones de espacialidad y temporalidad, sea en cuanto a la noción de identidad. En efecto, diferentes tiempos quedan sintetizados y reunidos en un instante y lo mismo ocurre con los espacios. En cuanto a la identidad, los personajes pueden transformarse, al finalizar el relato, en aquel que constituyó previamente el otro polo, rechazado, de la interacción, con el cual entonces se fusiona. Así ocurre, por ejemplo, en Pequeños asesinatos. Estos tipos de transformacio-

nes pueden corresponder a lo que los retóricos de Lieja (Dubois et al, 1970) ha denominado metalogismos.

Hemos descripto hasta aquí dos tipos de figuras retóricas características de este estilo, y esto lleva a formular nuevas precisiones. Los metalogismos más característicos son los correspondientes a la supresión, y no a la adjucción, grupo este último que sí se observa, en cambio, en el estilo poético (hipérbolo, por ejemplo). Pero además cabe plantearse cómo se estructuran estas figuras retóricas. Sostengo que las más estructurantes son los metalogismos, y que éstos reordenan a los metasemas (Dubois et al, 1970), sobre todo sinécdoque y oxímoron.

La razón por la cual no es frecuente la metáfora reside en que ésta supone concebir la existencia de dos sustancias enlazadas entre sí por un término mediador (abstracto o referencial) a través de una doble sinécdoque. Como en este estilo sólo se concibe una sola realidad, la representacional, esto explicaría el uso de otras figuras retóricas, y no de la metáfora.

Pero debemos plantearnos los límites de esta observación. Una cosa es que un autor construya o no metáforas y otra es el proceso de transformación metafórica hecha por el lector, que sí puede ser efectuada a partir de un texto con estilo reflexivo al correlacionar sus signos con los contextuales.

Este planteo no implica descartar el valor de otras figuras retóricas, sino indicar cuáles son las estructurantes, mientras que otras puedan aparecer regidas por las ya indicadas.

En cuanto al tiempo, se lo concibe en términos de eterno retorno, sea de una idea recursivamente reiterada, sea de un espíritu que trasmigra a través de los cuerpos, como lo plantean las creencias yogas. El presente queda atrapado en

las mallas de un pasado, que remite a una trama abstracta, con la cual el sujeto logra no participar en la situación actual. También puede darse una concepción del tiempo en que no existe un pasado prácticamente irrecuperable como vivencia presente (diferenciada de revivencia, de recuerdo, de evocación). No hay una real sucesión temporal, puesto que, a través de ciertas máquinas, resulta posible avanzar o retroceder a voluntad, de manera que los más diferentes tiempos (y no sólo los espacios) puedan ser alcanzados a partir de otro momento, claro está, a costa de que el sujeto no participe en ese momento al que llega, de modo tal que la historia realmente no cambia. Un modelo de esta concepción del tiempo aparece en la serie de televisión El túnel del tiempo. El ser humano puede vivir casi simultáneamente en épocas de lo más variadas, y por consiguiente todos los tiempos quedan sintetizados en cualquier momento de la historia, que pasee el pasado y el futuro como absolutamente coexistentes, con todos sus episodios, a condición de que siempre que el sujeto que "transite" por ellos sea sólo un viajero, sin participación en aquello que presencia.

Otra posibilidad de transgresión de la noción consensual de la temporalidad consiste en el congelamiento de la sucesión en un instante, lo cual supone no admitir su carácter transitorio.

En la oposición abstracto / concreto característica de este estilo, tanto la concepción del espacio como la del tiempo adquieren un valor tanto más genérico cuanto más específica sea la alusión a una espacialidad o una temporalidad determinada, puesto que un momento o un lugar remite a su clase. La referencia a un lugar o un instante supone coagular y sustituir para siempre lo específico de un estado en lo genérico de la clase, aboliendo cada espacio y cada tiempo como tales. Esto es, además, el modo de expresar en el estilo reflexivo el sentimiento de fugacidad de los estados de ánimo a través de al-

siones a la temporalidad, buscando un máximo de precisión en cuanto a las décimas de segundo, o a través de referencias a detalles ínfimos de un objeto, pero sin la inclusión del propio sujeto.

La realidad es concebida en términos de proceso, es decir, de estados cambiantes, pero sin que se mantenga un cierto grado de invariancia, de identidad. El sujeto es sólo la posición alternante que va alcanzando en una trama que rige su temporalidad vital. Desde este punto de vista no existe temporalidad, puesto que un hecho ocurrido en el único momento de esta historia ha abolido radicalmente la temporalidad, el futuro.

Todo personaje se retrae a su propia temporalidad, a ese momento del pasado en el cual se incluyó dentro de un ámbito representacional determinado.

Estas transformaciones suponen, además, una equiparación entre clases de objetos: humano/animal, o bien humano/inanimado, cuando el vínculo con una cosa reemplaza al vínculo interpersonal.

Un inventario de los objetos que más habitualmente se mencionan en este estilo llevaría a considerar, entre los importantes, a aquellos que permiten establecer mediaciones con respecto a la experiencia inmediata, que supone un compromiso, un deseo diferente del de no desear. Se trata de objetos no humanos y no animales. A través de estas mediaciones, la experiencia se transforma en un registro de estímulos en los cuales se abstraen algunas características, consideradas no pertinentes, y el sujeto puede operar entonces con representaciones secundarias de la realidad. Entre los instrumentos o mediadores figuran grabadores, microscopios, máquinas fotográficas, libros, espajos, teléfonos, automóviles, anteojos, aviones, televisores. Esto nos lleva a entender que en este estilo el ser humano aparece alimentado por máquinas en un es-

tado de inanimidad o inmovilidad absoluta, tal como se observa en el filme 2001.

Esta circunstancia tiene que ver con la carencia de un sistema intrapersonal para pasar de las percepciones a las representaciones correspondientes a través de una serie de mediaciones que son reemplazadas por la actividad de los aparatos de los cuales estos sujetos están esclavizados.

En los filmes de Buster Keaton el personaje es controlado sobre todo con un universo de máquinas cuya utilización constituye una incógnita por resolver, pero carente de suspense, a pesar de los polígonos por lo que atraviesa manifiestamente el héroe y a pesar del alto grado de dependencia que el personaje tiene con ellas.

Pero a veces la equiparación no se da en términos de animal/inanimado sino de humano/no humano, en cuyo caso predominan las equiparaciones entre el hombre y los animales, como por ejemplo en Caza de rosas, de Wajda.

Cuando el objeto pertenece a la clase "animal no humano" se presentan dos posibilidades: la de ser meros "hijos" para la experimentación, o bien la de ser poderosos, enemigos potenciales del sujeto, en cuyo caso suele darse la lucha por dominarlos mediante el poder predominante de la mente, o, a la inversa, la inversión y destrucción por la fuerza muscular de la "bestia". En otras ocasiones puede no haber un animal poderoso sino un ser humano animalizado con el cual el sujeto establece el vínculo, en cuyo caso también puede tratarse de un dominio de su "mente" sobre ese cuerpo, o bien de la violación y destrucción brutal del primero por éste último. El dominio ^{SOBRE} de lo natural se da, por ejemplo, en el vínculo de Hamdrako con Lothar. Cuando triunfa el poder mental sobre la fuerza muscular estruendosa, el personaje que ostenta esta última pasa a ser prácticamente un robot del primero, un equivalente de la máquina desprovista de deseos que el hombre utiliza sin participar.

También puede darse el pasaje de poseedor del poder contemplativo a poseedor de una energía irracional. En Pequeños asesinatos el personaje pasa a ser atacado por los "brutos", de los cuales se defiende con su poder "mental" (indiferencia por "ausencia"), a ser un bruto atacante animalizado, en las escenas finales del filme. La temática de la lucha contra la brutalidad de la naturaleza empleando instrumentos "espirituales" e aún armas muy poderosas y no convencionales en el contexto de este combate, sólo se comprende desde la perspectiva en la cual el enemigo pasa a ser la materialidad deseante que procura motivar a algún personaje que no desea, que se ha escindido de su compromiso como cuerpo irreflexivo, tal como observamos en la historieta Gilgamesh, el inmortal.

Con respecto a los objetos, suelen remitir a la clase a la que pertenecen. Por ello, en lugar de estar cargados con una historia y con peculiaridades que le confieren un significado propio (salvo cuando una peculiaridad constituye un indicio para revelar una incógnita), suelen aparecer solamente con sus notas esenciales, aquellas que permiten identificarlos como miembros de una clase, o sea, según hemos dicho, como representantes de ésta. Quizá sea ésta una explicación del uso que se hace en este estilo de la lógica del predicado.

De tal modo, además, se borran las diferencias (fundamentalmente genitales) que permiten crear oposiciones; los términos aparentemente opuestos son sólo la materialización de una trama pensada por una mente en la cual los contrarios no existen, y los ha generado en el mundo como un modo más de ejercer su poder contemplativo.

Por otra parte, los objetos remiten, en cuanto a su forma, a figuras de tipo geométrico (triángulo, cuadrado, recta), como si fueran una mera realización (a veces bidimensional) de una categoría, en sí misma vacía de la materialidad sobre la cual el hombre no opera con su propia motricidad volun-

taria sino con su mente. Una característica de los objetos es su carácter simétrico, o bien su regularidad, que constituye otra expresión de especularidad, que es de tipo bidimensional. A la vez, la figura geométrica abstracta, en tanto contiene algo de representación, implica una cierta participación vital, y por ello tiene un carácter transicional. Esta figura constituye una realización de una fórmula algebraica, y permite el pasaje a los objetos concretos. De tal modo, estos objetos son, por la mediación de las figuras geométricas, una realización del álgebra. Algo similar ocurre con la temporalidad, como realización de una fórmula.

En cuanto a los personajes, suele darse una relación especular, consistente en que uno es el simétrico inverso del otro y, en última instancia, uno y otro tienen la misma identidad.

En otras ocasiones la especularidad de un sujeto con respecto a otro tiene un matiz diferente. Se trata de un mimetismo con el otro con la finalidad de restringir información acerca de sí mismo.

La simetría puede darse con tres posibilidades. Una consiste en que el espejo se coloque frente al sujeto o la realidad; ^{o SOBRE ESTE O ÉSTA} la otra supone que el espejo está ubicado transversalmente con respecto a aquello que refleja (simetría lateral), y la tercera supone que el espejo, en cualquier posición, no sea recto sino cóncavo o convexo. En este último caso ya no se trata de la ubicación del espejo, sino de las distintas formas en que éste genera una realidad: de una manera consensual (espejo recto) o mediante metalogismos (espejo cóncavo o convexo).

En términos de distribución espacial, puede entenderse entonces el paralelismo de los derroteros que siguen los diferentes objetos y personajes. El contacto es poco frecuente, y corresponde a la culminación del proceso, pero no al resto de la historia. El contacto se supone a menudo en términos de des-

prendimiento de un elemento de un objeto o personaje que pasa a otro. El mejor ejemplo es la idea de que la vida interpersonal se asimila a la relación entre los planetas, que no entran en contacto, a menos que un elemento de uno (aerolito, nave interplanetaria) se desprenda y llegue hasta el otro.

Este es otro modo de describir la retracción de cada sujeto a su propio ámbito representacional.

El pasaje de un individuo a la clase, y de ésta a otra más abarcativa por procesos de creciente abstracción, puede verse en escenas de las películas de Antonioni (Zabriskie Point). Un coito contiene en sí todos los coitos posibles.

En cuanto al vínculo agresivo, se utiliza como arma preferente, según vimos, aquella que permite salvar distancias, pero además el agresor suele estar oculto y su ataque es inesperado. Así ocurre, por ejemplo, en Pequeños asesinatos, en Zabriskie Point, en Blow up. Cuando en Zabriskie Point la joven descubre al amigo que desde su escondite apunta en secreto al policía, puede neutralizar la agresión, que sólo es efectiva, en este estilo, si se planifica en secreto y con frialdad, contra otro que no observa al agresor puesto que se halla participando, y por lo tanto está desprevenido (recordar la muerte de la joven de Pequeños asesinatos, o bien lo que ocurre en Blow up). Es por ello que la posición óptima en este estilo consiste en espiar en secreto, con una total falta de empatía. El objeto de espionaje se transforma entonces en un objeto de estudio y posterior experimentación, equiparado a un animal, por ejemplo un insecto, una rana o una rata, en las pruebas de laboratorio.

Esto nos lleva a plantear el problema del hacer en este estilo, es decir, el tipo de actividad definida como modo de transformación de la realidad. Un indicio que permite hallar la respuesta lo encontramos al estudiar los tipos de verbos, que son fundamentalmente de dos clases: los que se re-

fieren a actividades mentales (pensar, dormir, observar, conjeturar) y los que se refieren al uso de la musculatura estriada, pero sin una especificación del destinatario (el mejor ejemplo son los verbos de desplazamiento espacial: caminar, volar). Un tercer tipo de verbos, que ^{TIENE} incluye un destinatario sobre el cual recae la acción, suele incluirse en circunstancias de lejanía con dicho destinatario, y constituye a menudo el momento culminante de un relato con este estilo.

Ahora bien, en determinadas circunstancias estos relatos, en los cuales los verbos de desplazamiento espacial están al servicio de la actividad cognitiva, se expresan mediante el código analógico, mediante un texto constituido por acciones. En tales ocasiones nos encontramos ante una desestructuración esquizofrénica, en la cual se recurre al código analógico para toda la gama de actividades cognitivas (acercas de las "esencias" subyacentes a las acciones o estados) cuyo grado de abstracción requiere del código dígito verbal como instrumento (Liberman, 1970). Este es el grado máximo de fracaso en el intento de conceptualizar alguna noción abstracta, que es, en suma, el modo de definir el fracaso en este estilo, puesto que el sujeto pasa a ser entonces un concepto de otra mente.

Este planteo se hace más evidente si recordamos que Rastier (1971) estipula que los desplazamientos espaciales generan conjunciones y disyunciones, y Greimas (1966) menciona la correlación entre desplazamiento espacial y deseo (a mayor rapidez, mayor deseo). La ataxia aparece entonces como expresión de la aniquilación del deseo y de la incapacidad de generar conjunciones y disyunciones, de establecer nexos, correspondencias y distinciones.

Los tipos de desplazamiento son de tres clases: aquellos que suponen vencer la ley de la gravedad (ascensos o descensos en el espacio aéreo), aquellos que se dan en el plano horizontal sobre una superficie resistente, y aquellos que con-

sisten en vencer las resistencias que opone esa sustancia representacional que constituye el aparente contenido de un planeta.

Cada tipo de desplazamiento posee, además del valor conjunto, significaciones propias. Los primeros tienen que ver con la negación de que existe una base corpúrea, sustento material del deseo. El elemento desprendido de una masa mayor, la que atrae hacia sí sustancias circundantes, debe vencer, por lo tanto, esa fuerza centrípeta, que constituye una nueva expresión de la retracción de cada personaje sobre sí mismo. Encontraremos aquí también una teoría: toda aquella parte del cuerpo que establece contacto con el otro, deja de ser reconocida como propia.

Los desplazamientos horizontales son una expresión equivalente de la "marcha del pensamiento", y el quedar perdido, sea ^{EN} un laberinto o en cualquier otra configuración espacial, es indicio de desorientación, de no encontrar la clave para revelar una incógnita. Este desplazamiento no supone un encuentro con otro, sino más bien un proceso de develamiento, que sin embargo puede terminar en un encuentro, o bien ser la expresión del paralelismo irreductible entre los acontecimientos de diferentes procesos vitales.

Los desplazamientos descriptos en tercer término tienen que ver con el reconocimiento del ámbito constituido por la representación de una materialidad a la cual se le adjudica el valor de origen de la vida, o bien de ciertos deseos, no siempre "positivos", sino más bien "destructivos".

En cuanto al tercer tipo de verbo en el relato verbal organizado, el de la transformación a distancia de un destinatario, suele implicar un proceso por el cual se lo aniquila como individuo con una voluntad autónoma y se lo integra en la clase de los objetos sobre los cuales es posible experimentar sin encontrar resistencias. Los verbos básicos son aquí matar,

violar, desmayar, inmovilizar, aunque también los del vínculo erótico. Pero incluso en estos casos es más importante la actividad motriz de accionar el arma con la cual se establece el contacto que el registro de las modificaciones operadas en el destinatario. La acción modificadora a distancia suele incluir la vivencia de lejanía emocional, inclusive de no reconocerse en la conducta realizada, con una significativa falta de empatía con respecto al otro participante. También puede indicarse la acción, pero la descripción de su efecto queda suprimida.

La actividad que aparece representada en estos tres grupos de verbos puede categorizarse en términos de transformar a una persona en una mera expresión de una clase (en sentido lógico), en un miembro de una totalidad. Es decir, en tanto materialización de un proceso de abstracción, está organizada sobre la base de una labor puramente mental.

Además, desde el punto de vista aspectual, se trata de verbos que cierran su acción (perfectivo y cumplido) en determinado punto del relato sin interpenetrarse con otras, de las cuales ^{ES} ~~son~~ la consecuencia.

Pero muchas veces el sujeto no aparece haciendo sino recibiendo una acción, por ejemplo realizada por una máquina. Tanto más el sujeto es objeto de la acción exterior cuanto menos acepta el deseo como propio y por el contrario lo adjudique al que opera sobre él. En este caso suele concebirse la siguiente situación: una divinidad desea ejercer su poder contemplativo percibiendo determinada acción del personaje y para ello recurre a representantes de dicha divinidad (demonios representantes del diablo) que, en tanto actantes protagónicos, recurren a ciertos auxiliares que con sus actitudes tienden a impulsar al personaje, que se resiste en su retroacción, a realizar una conducta dada.

Este proceso suele ser correlativo de la desaparición

ción o muerte de un actante que daba sentido a las acciones del sujeto, y entonces es cuando el sujeto deja de definirse por las acciones y los deseos propios, para serlo por aquellas acciones que recibe y por los deseos que otros tienen con respecto a él.

El sujeto queda descentrado, pues, con respecto a la acción y el deseo que lo definen como protagonista. Pasa a ser objeto del deseo y enemigo de aquel que lo experimenta.

Aunque es muy frecuente la concepción de las distancias como interplanetarias, siderales, también puede aparecer la manifestación de distancias dentro del globo terráqueo. En este caso vislumbramos dos posibilidades: el desierto o bien la muchedumbre. El desierto se caracteriza por la lejanía del objeto deseado (véase Zabriskie Point), y la muchedumbre por una apariencia de cercanía que es en realidad una separación radical entre los seres humanos (véanse El desierto rojo o Pequeños asesinatos). En el caso de la muchedumbre se trata de lo que D. Rosenfeld (1971), siguiendo a Sartre, describe como serialidad, es decir, un grupo de individuos reunidos desde el exterior, y no por los propios deseos. Por lo tanto, cada uno puede ser cambiado por cualquier otro, y está herméticamente cerrado en sí mismo. Otra posibilidad es que un individuo se vea incluido, sin participación de su voluntad, en un grupo cuyos otros integrantes se conocen desde antes y tienen una serie de códigos en común que resultan incognoscibles para el propio sujeto, que queda entonces radicalmente aislado.

Este es además el modo de expresar los propios estados: como estar ubicado por otros en determinada situación, por ejemplo la de obligado, la de atrapado, la de interrogado.

Otro aspecto en relación con el espacio, bastante notable, consiste en la trasgresión de las leyes de gravitación, por lo cual aparecen en los relatos episodios, por e-

ejemplo, de levitación. Esta noción se articula con la de energía. Los cuerpos son concebidos como objetos sin mutuas influencias. Podríamos decir que son cuerpos que, en el grado extremo, están concebidos a la manera de la física cartesiana, es decir, como carentes de energía. Por lo tanto, queda fuera de consideración todo lo relacionado con el sujeto mismo como masa corpórea pesada, que además va atreviendo evolutivamente por distintos estados con el curso del tiempo.

En realidad, se trata de una física de los cuerpos estáticos, o bien animados por una energía que no les es propia, salvo en el caso de los "brutos", de la pura animalidad irreflexiva. Esta definición de los cuerpos tiene que ver con la concepción del deseo como algo extraño al propio sujeto, con el intento de despojar a la persona del deseo, aniquilándole (por ejemplo, mediante la masturbación, como modo de abolir la fuente del deseo) en su renovación constante. El hombre, como una máquina, sólo podría moverse, entonces, si se le agrega un deseo extraño a él. Con ello la vida humana, adquiere, pues, otro sentido, un contrasentido (y no una mera falta de sentido), porque su fuente motivadora es repudiada activamente como tal.

El sujeto no puede concebirse más que como una representación de otro, y no como existente y con una cierta identidad, al haber repudiado su propio deseo.

Por otra parte, esta concepción estática de los cuerpos permite comprender que en este estilo se los agrupe no según las relaciones establecidas entre éstos sobre la base de leyes de atracción y rechazo (al deseo), sino según las relaciones que los diferentes cuerpos tienen como expresión de una idea abstracta pensada por una mente contemplativa: un sable, un colectivo, un geranio, una roca y un ojo se reúnen por remitir todos, como miembros de clase, a un mismo concepto puramente formal, vacío de contenido.

En este estilo se concibe al personaje animado por una energía artificial, no humana, como puede ser la electricidad, o bien alguna otra, sobre todo con características de inobservable pero cosificada. Esto implica que el personaje no es libre sino que está determinado por una serie de ideas abstractas que operan las máquinas y rigen su destino, como el de uno más dentro de la especie. Cuando la noción de estar animado por una fuerza eléctrica se une con algunas características del estilo de suspenso, el contacto interpersonal adquiere el carácter de riesgoso, de un intercambio brusco entre dos entidades con estados y energías diferentes, hecho que puede llevar a la destrucción de uno o ambos miembros. Una de las posibilidades de salir de esta situación es la descarga del exceso de energía ^{EN} para aquel que tenía un más bajo nivel, cuando, por efectos del intercambio, ambos niveles se igualan. Surge entonces el recurso a "echar un cable a tierra" para recuperar el propio nivel energético.

De tal modo, la vida humana aparece como engendrada por instrumentos guiados por una mente que los originó con el único poder de su esfuerzo contemplativo y posee esas máquinas como sus atributos. Esta mente originó la vida mediante la máquina sólo como modo de ejercer su poder contemplativo. Se trata de una mente que es pura forma, sin deseo alguno y articulada como una fórmula abstracta. Las incógnitas frente a la vida y la muerte tienen, entonces, una respuesta en la cual existe una eliminación de su cualidad humana. La respuesta es: la máquina, como mediadora de una mente contemplativa. El tiempo, por ejemplo, no es medido por los relojes, sino que es originado por ellos. La vida es fruto del experimento en algún laboratorio mental, y no del deseo. El recurso a las máquinas se comprende mejor si recordamos que Freud (1900), Tauk (1919), Gama (1970) y otros autores han enfatizado el hecho de que las máquinas simbolizan el propio cuerpo erógeno.

Simbolizan las diferentes funciones perceptuales y motrices, la parte deseante y azarosa del propio sujeto. Si una máquina (un proyector, por ejemplo) genera la realidad visible, esa máquina es un atributo de la divinidad y recibe de ella su energía. Todo esto es una transformación de la hipótesis de que la propia función visual genera las imágenes, y de que la realidad es sólo una creación alucinatoria surgida del personaje. De este modo, la realidad es sólo un conjunto de imágenes para ser contempladas. Como estas imágenes son representaciones, y como el sistema representacional más complejo es el lingüístico, que ni siquiera guarda una semejanza cualitativa con lo representado, se entiende la importancia que se le adjudica en este estilo al lenguaje y al aparato que lo crea, y que por consiguiente crea la realidad. En relación con la incógnita frente a la vida, la respuesta es monista: la mente contemplativa, mediante la máquina, la genera. Uno nace, en última instancia, sólo de uno, y no de la conjunción de dos, y ello pese a las apariencias.

En este último sentido puede entenderse el hecho de que los seres humanos no se categoricen en términos de hombre/mujer, sino sobre la base de datos para el revelamiento de una incógnita.

Se concibe a la propia corporeidad como algo que gracias al esfuerzo personal puede trascender las limitaciones provenientes de la naturaleza, limitaciones determinadas por deseos y necesidades que llevan a una ineludible participación. Cuando alcanzan este "ideal" de trascendencia se da la ilusión de vivir en un universo de incógnitas meramente abstractas, deshumanizadas, en un mundo no material, mecánico, de carácter antigravitacional y fuera del tiempo al que estamos habituados, tal como se observa en el filme 2001. En tal caso, sólo la máquina sirve de mediador entre la naturaleza y el sujeto, que pasa a depender de la misma manera

en que antes podría haber dependido de una persona. Pero la máquina es cada vez más incognoscible y dominante, y con ella no valen las predicciones basadas en la empatía, por lo cual el grado de dependencia es creciente. Sólo la máquina permite establecer el contacto venciendo espacios y tiempos en que el cuerpo pierde peso e historicidad, y si aquella pasa a poseer estas dos características previamente atribuídas a los hombres, el sujeto queda transformado en un apéndice, en un alimento de la máquina para que lo sirva. (En la historieta de Flash Gordon se venen de manifiesto muchos de estos aspectos.)

La noción de "milagro" y de divinidad conceptual son también características de este estilo. El "milagro" surge de la trasgresión de los límites espacio-temporales, y la divinidad es concebida en términos cognitivos. El acceso a la divinidad a través del conocimiento es equiparado a la pérdida de la identidad, de las características que permiten al sujeto individualizarse en diferentes momentos y lugares, para transformarse en cambio en un ente sólo cognoscente, hecho que a veces es correlativo con experiencias del tipo de la levitación (pérdida de la masa corpórea pesada) y otras veces con la muerte. En 2001, el personaje termina su vida enfrentando la incógnita de la divinidad, que se manifiesta en su nitidez absoluta ante el lecho de muerte. Dios es entonces una incógnita en tanto haya participación vital, y una clave revelada como nueva interrogación cuando el hombre se despoja de dicha participación. Por ello también la divinidad puede quedar representada por un agujero en una realidad representacional, agujero que es fundante de la realidad, como lo es, en última instancia, la incógnita. El origen de la vida, la divinidad contemplativa, es entonces equiparable a un vacío, a una falta de sustancia (o de apariencia de sustancia) sensible e incluso formal.

Hay otro aspecto de la levitación que vale la pena mencionar. Se refiere a la impertancia de lo elevado, que permite una percepción global de la realidad y desde arriba, tal como la que se logra a través de los viajes en avión y en astronaves. Esto se conecta con la jerarquización de la parte superior del cuerpo, sobre todo la cabeza.

El cuerpo con sus deseos es concebido a la manera de algo extraño, un aspecto animal, ajeno a la esencia humana, caracterizada por la actividad cognitiva. Es común entonces que aparezcan animales representando la corporeidad.

Pueden ser insectos, tal como ya lo hemos dicho, o bien animales tradicionalmente equiparados al hombre, como los monjes. El propio cuerpo aparece como un estorbo porque implica participación vital y además delata al sujeto al suministrar indicios de sí mismo a otro observador. Por ello el sujeto trata de manejarlo según criterios abstractos, de un modo rígido, sin permitirse un mínimo grado de flexibilidad y dramatización. Las historietas del tipo de Harry White muestran claramente esta tentativa de manejo, y algo similar se observa en la serie televisa Kung Fu. Si recordamos la descripción de páginas atrás sobre las características del hacer en este estilo, podemos entender que la actividad muscular consiste en un conjunto de acciones constantes (esteriotipos), controladas estrictamente en su simetría, y cuya finalidad es neutralizar la potencia del cuerpo como fuente motivadora de deseo, y neutralizar también, por lo tanto, los efectos en el personaje de acciones provenientes de otras personas que están guiadas por deseos, y que por ello podrían despertarles en el propio individuo.

En cuanto al pensamiento, no es aquel de los científicos, caracterizado por una articulación con la experiencia, sino de tipo contemplativo, como el que en una oposición errónea solemos atribuir al mundo oriental, a diferencia del

occidental, "científico" y "pragmático". En efecto, este pensamiento contemplativo es el único que permite el acceso a la divinidad, por cuanto sólo él no implica participación vital. La divinidad es equiparada a una idea formal, a una fórmula abstracta, vacía de contenido y que relaciona a su vez distintas fórmulas abstractas, o bien a una máquina o una cosa, inmóvil en todos los casos y fuera de cualquier consideración pragmática.

Se prescinde de la refutación de hipótesis por la contrastación con la experiencia. Las hipótesis valen por sí mismas y no por su referencia a una realidad objetiva, palabra que se considera sin sentido, puesto que toda realidad es representación. La única posibilidad cognitiva consiste en revalar la incógnita sobre la mente generadora de la realidad representacional en que el sujeto y su ámbito de representaciones está inserto. Más que una refutación por la experiencia, se enfatiza aquí la lucha entre dos mentes por contemplarse y por imponer a la otra al propio ámbito representacional.

Por ello mismo en este estilo no se intenta demostrar o convencer a otro, la sintaxis de la exposición de un conjunto de conjeturas consiste en una enunciación de hipótesis agrupadas por su tema, aunque sin establecer un enlace lógico coherente entre ellas, sino con un cierto grado de aislamiento.

Además, al modo de agrupar los elementos representacionales se asienta sobre lo que se ha denominado "lógica del predicado" (Von Doehring, 1941). Esta es la que subyace a la reunión en una clase de elementos aparentemente tan heterogéneos como una rosa, una piedra, un incunable y el reflejo del sol en un lago. Todos estos elementos son considerados como articulables por tener una cualidad en común, y esto es lo que justifica transformarlos en equivalentes.

Otro ejemplo de este tipo de lógica lo encontramos en Los fantasmas de la libertad, de Bruñuel. Allí una carta y un médico constituyen las cualidades en común que permiten enlazar la historia del personaje que consulta al clínico por insomnio, con la historia de la asistente de dicho clínico, quien le pide autorización para ausentarse y asistir a su padre gravemente enfermo. Si una historia se continúa en la otra es porque, desde el punto de vista de la lógica del predicado, ambas son estrictamente equivalentes.

Otra característica del modo de razonar acerca de la realidad en este estilo consiste en sostener que cada conjunto de hipótesis es doblemente relativa, por la posición del sujeto cognoscente y por la posición de aquello que desea conocer, ambas cambiantes. Cada personaje está constantemente en un proceso, y observa (desde su propia situación de pasaje, de circulación por las distintas posiciones de una trama) una realidad representacional, que es tan pasajera como su propia posición, la cual sólo permite captar conjuntos jamás estables ni articulables de cualidades, que no constituyen realmente cosas.

Este planteo supone en última instancia la imposibilidad de cualquier conocimiento, hecho que se debe a que no existe posibilidad alguna de registro objetivo. A ello debemos agregar una concepción peculiar de la memoria, acerca de la cual se supone que siempre distorsiona cualquier observación (en sí misma distorsionada). En relación con la memoria, se concibe que cada momento específico vivido pierde, al incluirse en la memoria, su carácter peculiar, y se incluye en una categoría más abstracta, en una clase. Esto supone la imposibilidad de la reenumeración total. Pasa algo similar con la denominación de esos momentos: se postula que las experiencias no deberían ser nombradas por términos ge-

náricos, sino que para cada una debería haber un nombre particular, tan inútil para aludir a otros fenómenos como irrepetibles son las experiencias.

Sólo la mente cunicognitiva tiene esta capacidad para pensarse a sí misma, en tanto el hombre sólo posee un limitado registro de signos, y esto hace que no pueda evitar el pasaje del individuo a la clase. Cuando el personaje opera activamente esta transformación del individuo a la clase funciona equiparándose con la divinidad, pero cuando sólo puede concebirse a sí mismo utilizando este mismo lenguaje, es que se siente pensado (o hablado) por una divinidad, y otro miembro más de una clase.

Cuando ocurre esta transformación del individuo en clase, no es que el sujeto se considere sólo un miembro más de un grupo. En realidad ocurre que homologa individuo y clase, con lo cual se realiza otra trasgresión correspondiente a los metalogismos. Si el individuo es idéntico a una clase, se pulveriza toda posibilidad de razonamiento basado en principios lógicos generales.

Es notable el resultado que se logra con el acceso a la divinidad. La fusión con la divinidad cognitiva, el triunfo máximo para este estilo, es correlativa con una situación de extrema dependencia material. En tales circunstancias, la liberación supone un alto grado de esclavitud material de otras personas, como por ejemplo en el "místico" del filme Ana y los lobos, de Saura, quien se vale de los otros para satisfacer necesidades elementales.

Pero además el acceso a la mente divina, su fusión con ella, es el único conocimiento posible, y este conocimiento es incommunicable, puesto que comunicarlo implica participar y dejar el estado de fusión con la divinidad. Este conocimiento transforma el azar de los designios divinos en certidumbre absoluta, en la certeza de una incógnita.

Las emociones, cuando aparecen, suelen ser denominadas de un modo conceptual más que dramatizadas mediante una descripción u otro equivalente, de modo que el receptor infiera la calidad del afecto.

A veces pueden incluirse equivalentes de aparatos entre el componente afectivo y su expresión, como pueden ser ciertos mensajes en clave que al requerir una tarea de desciframiento, convierten a la emoción que se quiere expresar en un incógnita por revelar. Así, por ejemplo, un compositor puede realizar un pieza musical cuya melodía contenga en su notación el equivalente del mensaje verbal "Te amo" (Lieberman, 1970).

En este tipo de clave se utiliza un sistema comunicativo altamente codificado, sobre todo el lingüístico, que permite formular incógnitas del tipo de la doble negación: no sin = con. La importancia de la negación debe ser enfatizada sobremanera en este estilo, puesto que el hombre se define como negatividad, en especial de la realidad material, a la cual concibe siempre como puramente representacional. Si definimos la realidad material como aquella resistente a las propias representaciones (sueños, fantasías), en este estilo se nos argumentaría que eso que llamamos realidad material es sólo una representación generada por una mente superior a la del sujeto, con un poder contemplativo.

La doble negación, con todo, no es el equivalente estricto de una afirmación directa. Por un lado, corresponde a una hipótesis según la cual, retóricamente, sólo es posible comunicar algo mediante una negación que a su vez es anulada por otra. Pero, por otro lado, habría que plantearse qué niega la primera negación. Supongamos la frase: "no encontré hombres sin miedo". El "no" puede anular al "sin" en cuyo caso nos encontramos con la primera posibilidad. Pero también puede ocurrir que el "no" niegue, por ejemplo, al "encontré", en cuyo caso tiene un carácter más radical, en el

sentido de que los hombres sin miedo no estaban, y no de que había hombres con miedo.

En el plano de las imágenes, el ejemplo más admirable que conocemos del recurso de la doble negación aparece en un filme que nos resultó revelador, Sherlock Junior, de Buster Keaton.

Hay una escena en la cual el personaje, mientras proyecta un filme, se duerme y sueña. La realidad material, aquella en que el personaje ha fracasado en sus intentos cognitivos, es reemplazada por otra, de carácter representacional, o mejor dicho por dos series de representaciones, la onírica y el filme proyectado por el héroe. Se trata de dos negaciones de una realidad mediante su sustitución por las representaciones. La primera es la del filme, pero la segunda, la del sueño, es aún más radical, porque transforma a la del filme y a la realidad material, y ello sin tomar en cuenta que esta última es una realidad también representacional, la del filme global.

La realidad es, en este sentido, concebida siempre como negatividad de otra, ambas de carácter representacional. A veces ocurre, como en la escena antes mencionada, la inclusión de la representación correspondiente a una realidad dentro de otro ámbito representacional, situación que es equivalente a la inclusión de un sujeto dentro de un grupo que se rige por normas diferentes de las habituales en el primero.

Por otra parte, la capacidad de interponer incógnitas entre la propia participación y el otro que intenta observar al sujeto participando es equiparada en este estilo a la potencia, a ser poseedor del falo, y también a un aparato mediador en el vínculo intersubjetivo. Todo el sistema de negaciones de una realidad hace que se conciba que la negatividad es inherente y fundante del ser humano como tal.

La temática de las reflexiones suele ser abstracta, referida al cosmos en su totalidad, a los grandes problemas tratados globalmente, e incluso al sentido de la vida o del Ser en general, pero no al de la vida o al ser específico del sujeto que se cuestiona a sí mismo ante determinada circunstancia en la que también participa. En realidad esta última temática también puede presentarse pero en relación con una de las características optativas en este estilo, la de la integridad personal en el tiempo, el espacio y los vínculos con los demás, tal como lo detallaremos más adelante.

La participación vital, es decir, el polo repudiado, implica para el sujeto ser víctima de una violenta y dolorosa irrupción, que en el límite motiva una fragmentación del cuerpo, una ruptura de los lazos que lo vinculan a la realidad material. Así ocurre en 2001 con el personaje que queda perdido en el espacio y el tiempo y muere.

Los dos tipos de contacto posible, amoroso y agresivo (que antes mencionamos como el momento culminante en todo relato con estilo reflexivo), suponen las mismas ^{CON}secuencias: fragmentación o ruptura del vínculo (pérdida del contacto con la realidad material). Es interesante señalar que el vínculo genital parece ser tan destructivo como el agresivo, hecho que puede entenderse en términos de las ansiedades fálicas uretrales secundarias: desrealización, despersonalización, extrañamiento, motivadas por la fantasía inherente a los vínculos de mutua continencia, es decir, en cada participante funciona como continente y contenido. En este caso, un participante puede quedarse con algo de otro, que opera entonces en su interior en forma independiente, o bien puede perder algo de sí que quede incluido en el interior del otro (Lieberman y Maldaevsky, 1974).

Un ejemplo de ello aparece en Casa de moscas, de

Wajda, cuando el personaje principal desde el departamento en que habita sale a la calle y se inserta en un contexto caracterizado por una fuerte erotización. En este caso los diálogos quedan fragmentados y resultan incomprensibles como totalidades, aunque se capta la temática erótica de los relatos contados por los diferentes personajes. Igualmente, las escenas sexuales quedan fragmentadas por diálogos conectados con temas abstractos, fuertemente contrastantes con el erotismo, o bien por la interferencia de otros personajes (la madre de la joven, por ejemplo). Por otra parte, al único acto genital no fragmentado sigue una escena en que el personaje principal estrella una taza contra su cabeza, como indicio de esta fragmentación. En una escena posterior la joven del contacto genital recién mencionado aparece con su cuerpo desnudo bajo un libro, como indicio de la dificultad en el contacto corporal con compromiso vital, en tanto el erotismo está interferido por la actividad cognitiva. El cuerpo del otro (y el propio) aparece entonces equiparado con una serie de incógnitas ante cuyo aborrazo el personaje central se siente impotente.

En Gritos y Susurros, de Bergman, una de las tres hermanas, aquella con características más intelectuales, antes de un coito con su marido introduce un vidrio en su vagina hasta provocarse una herida. Este es otro ejemplo de la fragmentación corporal surgida del contacto interpersonal.

También pueden aparecer escenas de violaciones que culminan con la muerte de la víctima, como ocurre en Ana y los lobos, de Saura, o en la Fuente de la doncella, de Bergman. En tales casos, la persona que atraviesa por el episodio como víctima es aquella que por su falta de participación en la situación en la que está realmente incluida, no tiene capacidad para detectar el peligro a tiempo y

preservarse en consecuencia. Se da entonces la intrusión violenta por parte de un personaje "bruto", trasgrediendo la distancia característica del elemento discreto en este estilo.

La noción de libreto o trama tiene mucha importancia. Implica que existe una sucesión abstracta de hechos que constituyen una clase con distintos miembros, que son realizaciones de dicha abstracción, las que sólo surgen gracias a la existencia de aquella trama, generada por una mente puramente contemplativa. Frente a esta trama el hombre debe asumir una actitud igualmente contemplativa del orden superior abstracto, sin comprometerse en alguna otra actividad que constituya una realización del libreto. La contemplación aparece así como un fin en sí mismo, que implica un acceso y la consustanciación con la idea abstracta (la trama), y sobre todo con la mente que la pensó.

Otro aspecto importante de este estilo es el modo de concebir y utilizar el lenguaje. Existe una peculiaridad, que consiste en interrumpir la conexión entre los signos y sus referentes, en especial cuando los referentes consisten en objetos, actividades, cualidades, etcétera, relacionadas con la participación vital. Esta actitud es correlativa de la ruptura con las concepciones habituales respecto al espacio y el tiempo, con respecto a los objetos, a la propia corporeidad, como fundamento de la identidad.

La interrupción del nexo con el referente permite que en ^{este} estilo se creen mundos constituidos sólo por imágenes producidas por el sujeto, como en las alucinaciones, o configuradas a partir de la utilización del lenguaje, o bien que el nombre de un objeto aniquile su existencia material.

Notamos que el lenguaje sirve no sólo para sustituir al objeto material al que designa, sino también para eliminarlo.

En otras ocasiones este mismo tipo de concepción y utilización del lenguaje se expresa de una manera sintetizada, en una sola palabra (por ejemplo, un neologismo personal usado como un lexema del código lengua). También puede expresarse en la creación de un idiolecto idiosincrático en el que los lexemas habituales se utilizan trasgrediendo diferentes normas del código y/o en articulación con neologismos personales. En algunos casos puede llegarse a la ruptura de la relación significante/significado. En ocasiones, esta creación del universo no se basa en la utilización de signos lingüísticos, sino en imágenes plásticas, como en las alucinaciones diurnas y nocturnas. El sujeto puede entonces forzarse a sí mismo a dormir como modo de creación de un universo y de rechazo de esa otra realidad que percibe como no dependiente de su propia voluntad, y que para él no es verdaderamente una realidad. La sustitución de una realidad material por una representación plástica se observa en Peppermint frapé, de Saura. En efecto, el protagonista debe aniquilar la realidad de una mujer, para que otra, personificación de una alucinación de éste, ocupe su lugar.

Para estas personas, el sujeto habita un universo puramente representacional, desconectado de la realidad material, a la cual ha aniquilado con su presencia. En el filme de Saura recién mencionado este aspecto representacional se manifiesta en espejos, máquinas fotográficas, radiografías y sobre todo en el modo como el protagonista "arma" paulatinamente el personaje alucinado a partir de diferentes fotos (recordar la secuencia inicial de la obra) y del hallazgo de recursos postizos y artificiales para alcanzar su cometido (pestañas, vestimentas, cremas, lápices labiales).

El lenguaje (verbal, visual o de otro tipo) aparece como un modo de ligar acontecimientos dispersos, previamente transformados en elementos de un sistema de signos, y

también está al servicio de generar una certidumbre acerca de la propia existencia (Rest, 1974), al mismo tiempo que la aniquila.

Otro aspecto que vale la pena mencionar es el de la secuencia de escenas que podemos encontrar en la base generativa de las diferentes historias con estilo reflexivo. Exceptuando los casos cuya temática es la futilidad, estas escenas se discriminan en dos grupos, el del triunfo y el del fracaso. En el primer caso, el sujeto tiene a las máquinas como ayudantes y en el segundo éstas aparecen como instrumentos del enemigo.

En el caso del triunfo la primera escena incluye una situación, la del protagonista en su ámbito habitual, regido por criterios abstractos, y logrado tras penosos esfuerzos. En la segunda escena el sujeto ingresa en un lugar desierto, poblado por animales extraños, por máquinas o bien sólo con seres inanimados. El desierto también es equivalente, como hemos dicho, a un grupo de personas de las cuales el sujeto se halla desconectado, y entre las cuales existen vínculos que el propio sujeto no conoce. A veces ambas posibilidades se combinan: el sujeto se halla inserto en un grupo en que se siente ajeno, el cual a su vez está en un desierto, como en la serie televisiva Kung-Fu.

Se da un proceso de progresivo conocimiento, en el cual las acciones están al servicio del revelamiento de incógnitas abstractas.

La tercera escena consiste en el acceso a la clave, la revelación, el acceso al contacto o bien la fusión con la divinidad cognitiva, acceso que determina, en la cuarta escena, una absoluta quietud contemplativa en el sujeto, equiparado con la fuente de conocimiento, quietud que a veces es equiparable a la muerte.

La última escena repite a la primera: hay un retor-

no a la situación inicial. Por ello este tipo de historia es tautológica. Alude a un personaje que ha adquirido un poder imbatible, y cada historia es sólo una demostración de ello.

Pero hay otro tipo de historia en triunfo, que relata el modo como el protagonista adquirió el estado inicial, el de la primera escena. Se trata del mito de los orígenes, como en la historia Gilgamesh el inmortal. En este caso la primera escena alude a una situación de participación vital, hasta que en la segunda, todo cambia radicalmente para el protagonista por la irrupción de eventos inesperados. En la tercera escena el protagonista recibe una transformación a partir de dichos eventos, que lo convierten en alguien cualitativamente diferente de los demás. En la cuarta escena se lo reconoce como protagonista "mutado" (como si se tratara de una mutación genética) en relación con los demás, y en la quinta se lo ubica en el ámbito triunfal de un mundo puramente representacional.

Veamos ahora qué ocurre en el fracaso. En la primera escena el sujeto está incluido en un grupo con respecto al cual es radicalmente extraño. En la segunda escena se separa de este grupo para insertarse en otro cuyas leyes desconoce. Hay un progresivo desconocimiento que se implica con una creciente participación. La tercera escena incluye un contacto transformador con un miembro del otro ámbito.

La cuarta escena consiste en una brusca revelación de que lo ocurrido en la escena anterior obedecía a los designios de otra mente. Esta revelación puede traer como consecuencia la muerte del sujeto en la ignorancia, o bien de otros equivalentes, como ser despojarse de la capacidad cognitiva, transformarse en objeto de experimentación, en Bruto, en un miembro más de una clase abstracta, o bien la fragmen-

tación, y el estado en que queda el protagonista configura la quinta escena.

La muerte puede aparecer en ambos tipos de historia, pero con un valor distinto: como liberación de la corporeidad y acceso al puro poder contemplativo, o bien como fracaso definitivo por la destrucción de los aparatos que están al servicio de la actividad cognitiva.

Recordemos aquí que cada escena no es estática, sino que constituye un conjunto organizado de acciones (cinemas), que pueden tener un carácter recursivo y una cierta lógica, que incluye sucesivas aperturas, desenlaces y cierres (Bremond, 1968, Barthes, 1968, Greimas, 1966, 1968). Además puede haber inversiones y ciertas supresiones o ad-junciones.

Estas escenas están ligadas con teorías explicativas inconscientes que instituyen la realidad y pueden tener un carácter muy rudimentario, sobre todo si se expresa en el lenguaje de las acciones, o sumamente elaborado.

Para entender estos conceptos quizá sea útil categorizar el universo actancial en este estilo. Existen tres ámbitos actanciales: el del sujeto del deseo, el del objeto del deseo y el del enemigo. En cada uno de los tres ámbitos existen tres actantes: el dador del código, el de quien opera según este código, y el de los ayudantes para operar según dicho código.

En el ámbito del sujeto el dador del código suele equipararse a una divinidad, que define el código en términos de conocimiento como valor fundamental. Este código orienta el deseo del sujeto, el cual aparece como tal en la medida en que actúa como sujeto del deseo. Pero su deseo es exclusivamente cognitivo, no participante, y puede transferirse en deseo de no ser deseado. En este estilo, su objeto de deseo es otro sujeto, al cual él desea conocer. Este o-

tro sujeto, que aparece como objeto, también tiene un código, que suele ser distinto del conocimiento; por ejemplo, puede ser alcanzar una meta ambiciosa, y esto rige la conducta del sujeto de este otro deseo, que desde el estilo reflexivo es objeto de conocimiento para un sujeto animado por un deseo cognitivo. Simultáneamente, el sujeto desea que ese otro (el objeto) desee gratificarlo constantemente, es decir, no privarlo en ningún aspecto. El sujeto tiene como ayudantes su inteligencia, sus ojos, su poder de mimetismo para no ser observado participando. En enemigo, en cambio, suele ser otro sujeto animado por el mismo deseo cognitivo del sujeto. Suele quedar equiparado a un demonio que opera según el deseo de un dador del código constituido por el diablo, y que amenaza con someter al sujeto a experiencias de privación.

Pero cuando esta estructuración actancial se descompensa, desaparece el dador del código del sujeto, y entonces éste, en lugar de quedar definido por el deseo cognitivo o por el de no desear, pierde sentido como sujeto: se ha desestructurado el ámbito del sujeto deseante. El protagonista, entonces, ya no sujeto, se define en términos de no deseo de no desear, y el anterior ámbito del enemigo aparece bajo la forma de una serie de sujetos que siguen el código de hacer desear al ex sujeto, para poderlo observar. El anterior ámbito del objeto del deseo desaparece, y los ayudantes de los demonios están constituidos por agresiones, molestias y excitaciones que tienen por finalidad hacer actuar al anterior sujeto, en situación de retracción, sometiéndolo a experiencias de privación.

Realicemos, ahora, con la óptica de las escenas, el análisis de un filme, Caza de moscas, al cual ya hicimos algunas referencias. Según pesamos, es un texto que posee tres dimensiones semánticas implicadas: la 6 (que

tiene que ver con que se trata de un hecho estético), la 5 y la que estudiamos en esta parte del trabajo, correspondiente al estilo reflexivo. Tomaremos sobre todo en cuenta la articulación entre las dimensiones semánticas 5 y 1 y los estilos de suspenso y reflexivo, puesto que el componente estilístico restante es sobre todo la base constitutiva del texto en tanto artístico. Como se verá, esta historia, además de ejemplificar la secuencia de escenas antes mencionadas, pone de manifiesto otros de los elementos estilísticos ya descriptos en este capítulo.

La historia contiene una primera escena, la de una familia (padre, madre, hija) que incluye a un extraño radicalmente distante de los demás, y ligado matrimonialmente con la hija del grupo. El joven es un estudiante, fracasado en literatura, y trata de concentrarse, con poco éxito, en su trabajo, escribiendo a máquina mientras el suegro atiende un programa televisivo en que se muestra la caza de animales. Este último posee un papel poco relevante en un hogar comandado sobre todo por ambas mujeres, y el joven, por su parte, parece estar tratando de salir de una grave crisis (tratada, al menos, con inyecciones). Colgados del techo penden numerosos papeles para cazar moscas, cuya trayectoria se sigue en el interior de la habitación hasta que quedan atrapadas.

El joven sale a la calle, de noche, a buscar cigarrillos, y se incluye en un clima de violencia y erotización. La secuencia es particularmente interesante. Hay varios grupos de personas conversando. El protagonista va circulando entre estos grupos y escuchando fragmentos de conversaciones. Estas quedan ~~desarticuladas~~ y unidas sobre la base del desplazamiento del protagonista, desplazamiento que operaría en términos de conjunción y disyunción. La hipótesis subyacente es que existen realidades con compromiso

personal que constituyen circuitos cerrados, mundos autónomos cuyas leyes el protagonista desconoce. El protagonista está excluido de ellos por falta de atracción desde los mismos y por carencia de impulso para incluirse. Esta situación es equivalente a la descripción de un cohete interplanetario que circula indefinidamente en un espacio no gravitacional, sin energía suficiente para penetrar en el circuito de atracción de algún planeta.

Ahora bien, el joven es desviado en su trayectoria hacia un lugar nocturno, donde conoce a una joven, quien cree que él le ha ayudado a liberarse de otras personas que pretendían maltratarla. Esta, desfigurando la realidad, idealiza al joven, y entablan un vínculo que culmina, días después, en un coito.

Se va dando un progresivo grado de exigencia de la joven a su amante para que éste, quien posee un humilde y poco variable empleo en una biblioteca, se transforme en exitoso traductor, de modo tal que se ponga a la altura en la cual la joven, al desfigurar la realidad, lo ha colocado. El joven convive por unos días con su amante y tiene sucesivos fracasos humillantes, que sin embargo no llevan a ésta a rectificar la imagen que tiene de él, sino a sostener que los demás no reconocen sus verdaderos valores, o bien que éste debe intentar fortuna en otra actividad de idéntico grado de exigencia. El joven, luego de uno de sus fracasos, alucina que mata a su amante.

Cuando retorna al hogar de sus suegros en busca de la "tranquilidad" anterior, se encuentra con que ahora su esposa se ha vuelto tan exigente como su amante. En su ausencia ha conocido a otros hombres, triunfadores, así como había ocurrido con su amante antes de relacionarse con él. En la escena final, el joven se ubica entre los papeles caídos, que lo rodean, en una especie de cerco.

Brevemente podríamos categorizar en este filme cinco tipos de escena: la primera es la del mundo rutinario, en la cual el futuro es una repetición del pasado y el exterior queda circunscripto como ajeno. Corresponde al primer tipo de escena en el estilo de suspense y a la escena primera en el grupo de historias de fracaso en el estilo reflexivo. El sujeto está preservado de la participación, y su extrañamiento con respecto al grupo, así como el automatismo de sus contactos interpersonales, le garantizan una cierta estabilidad.

La segunda escena corresponde al ingreso en un ámbito abierto, equivalente a un desierto, en el cual los personajes se vinculan por un conjunto de leyes desconocidas para el sujeto. En ella la seducción aparece como desvío en una trayectoria. Esto se corresponde con una segunda escena en el estilo de suspense, cuando emergen las situaciones de azar que rompen con la rutina. El suspense queda reemplazado por la fragmentación perceptual. Es en esta situación que se da una participación, un acercamiento interpersonal y un desconocimiento crecientes, en el cual el contacto supone un sentimiento de no ser el propio sujeto el que lo realiza. Ocurre así el vínculo de intimidad (tercera escena). Su implicación con el estilo de suspense se debe aquí al riesgo que supone incluirse en este tipo de situaciones.

La cuarta escena, la de la revelación, abarca el conocimiento de que la joven ignora activamente quién es él, cuáles son sus posibilidades y sólo lo concibe en relación con sus propios designios; en el estilo de suspense esto se corresponde con el revelamiento de una incógnita, el cual deja una marca en el sujeto acerca de si ella lo quiere altruista o egoístamente, poseída a su vez por otro sujeto.

La última escena ubica al personaje transformado

en un mero insecto atrapado, en un miembro de la clase de las moscas, en el cual una mente ajena puede experimentar a voluntad, puesto que él ha sufrido una nueva muerte del desec. En cuanto al componente de suspenso, el sujeto ha quedado marcado, y su esposa y su hábito contaminados.

Ahora bien, en las realizaciones estilísticas suelen darse otras posibilidades de articulaciones de este estilo reflexivo (y la dimensión semántica correspondiente) con las demás. En estos casos, desde el punto de vista semántico, la dimensión que aparece como subcomponente determina qué es lo que se observa, así como qué es participar.

En Denian se articula la dimensión semántica 3 y el estilo épico con la 1, que en este caso aparece no como la principal sino como subcomponente (Lieberman y Mal-davsky, 1974).

En Pequelios asesinatos se articulan la dimensión semántica 1 y la 3 como subcomponente, en cuyo caso lo que se observa son cosas sucias y la participación consiste en realizar acciones crueles.

Ahora bien, así como corresponde a este estilo la temática de la desintegración y la pérdida de contacto con la realidad material, también lo constituye la de la integridad personal y el fortalecimiento de los vínculos ante situaciones extremadamente adversas. Esta es una de las características de filmes de Bergman como Cuando huye el día (fortalecimiento del vínculo con la hija y sus propios padres, ya muertos, ante la perspectiva del fin de la vida), Persona (fortalecimiento de la integridad personal luego de una serie de situaciones críticas que conmovieron los cimientos de la identidad en el personaje de la enfermera) y Gritos y susurros (fortalecimiento del vínculo emocional con las hermanas y de la integridad personal en la mujer do-

lorosamente agonizante). También en estos filmes aparecen metalogismos, como por ejemplo en Gritos y Susurros el episodio de la muerte de la mujer que luego revive.

Del mismo modo que en este estilo es característica la violación de la temporalidad, también aparece la temática de la integración de dicha temporalidad, en el plano personal, a través de la construcción retrospectiva de un pasado evocado con nostalgia, incluyendo en él los momentos más dolorosamente críticos, tal como lo observamos en Cuando huye el día (reunión del anciano con episodios de su pasado en que sufrió e hizo sufrir a personas ligadas a él por un intenso vínculo emocional).

La capacidad para la integración personal se da a medida que se sobrellevan las muy penosas experiencias que ponen en juego la propia fortaleza.

Son estas mismas situaciones penosas las desencadenantes de los procesos desintegrativos de las representaciones que previamente hemos categorizado como componentes, en el plano retórico, de los metalogismos.

Así como en algunas ocasiones se da la falta de empatía en los vínculos interpersonales, en otras esta empatía se hace presente de una manera peculiarmente notable.

Capítulo IV

Una revisión crítica de la bibliografía sobre Borges

Introducción

En este capítulo enfocaré los aportes de diferentes autores a la comprensión de la narrativa de Borges. Mi atención se centrará preferentemente en tres libros básicos, los de Tamayo y Ruiz Díaz, Barrenechea y Alazraki. También tomaré en cuenta otros estudios, centrados en temas específicos, como los de Anzieu, Jitrik, Rest y Rosa. En cada caso procuraré enfocar mis comentarios bibliográficos sobre la base de cuáles serían las extensiones que yo podría formular de las hipótesis de los diferentes autores, estimulado por las publicaciones correspondientes.

M. Tamayo y A. Ruiz-Díaz

M. Tamayo y A. Ruiz Díaz (1955) en su libro sobre Borges incluyen ocho capítulos, referidos respectivamente a erudición y estilo, misterio y exactitud, rostros de la ambigüedad, sentido de la biografía, teoría del destino, el tiempo y la memoria, palabra y realidad, y finalmente el escritor.

A continuación expondré algunas de sus ideas y comentaré aquellas que me resultaron sugerentes.

En el primer capítulo los autores señalan que uno de los rasgos distintivos del estilo de Borges es la erudición. Agregan que sin embargo Borges no la usa de acuerdo a los hábitos literarios tradicionales y que además sus referencias eruditas no son caóticas ni acumulativas sino que presentan elementos en común. Afirman que la cita y el texto

obedecen a un mismo proceso de creación, vale decir, que la cita no procede de una tarea electiva ulterior... con la elaboración estética Borges se mueve ya en una materia de citas" (pág. 19).

Los autores agregan que el incluir nombres de personas reales hace que éstos adquieran, por quedar dentro de un texto literario, una cierta irrealidad. Señalan que en el futuro, a medida que esos personajes como seres corpóreos se desvanezcan, sólo quedará de ellos el testimonio de la memoria. Transmutando algo de lo que lo rodea —hombres o cosas— en creación de su estilo, Borges les franquea la entrada de un modo distinto de perennidad. Creación y erudición: Borges maquina lúcidamente para el porvenir, un número de palabras, a veces una sola" (págs. 25-26).

Me ha resultado interesante el planteo de los autores que parecen sugerir la idea de que el mundo es para Borges un universo de citas eruditas, es decir un universo de referencias a textos, escritas. Este planteo tiene que ver con la hipótesis del predominio del lenguaje verbal como generador de una realidad, y no como generado por ésta.

En el capítulo 11 (sobre el misterio y la exactitud), los autores señalan que la concepción de Borges supone un desdén por la hipótesis de la refutación de las teorías mediante la experiencia. A los personajes de Borges parece no interesarle "la verdad entendida como conformidad del juicio con la situación objetiva" (pág. 33).

Es sugerente la concepción de los autores según la cual cada personaje trata de captar el modo de funcionar de la mente del otro para dominarlo.

Otra hipótesis que me resultó interesante es el planteo de los autores de una influencia de la inteligencia cognitiva sobre la realidad, cuando afirman que "cada teoría descartada depura un perfeccionamiento de la realidad; la realidad queda impregnada, moldeada, por la inteligencia que trata de conocerla" (pág. 36). Agregan que "hay... una suerte de

aproximación de las cosas a las ideas, una pausada marcha hacia su fusión homogénea con la teoría" (pág. 40). Más adelante señalan que "la realidad, pues, manifiesta un principio dinámico, un movimiento de aparentes diversos hacia su identificación. Los diversos, y entre ellos los opuestos, tienden hacia lo uno, los antagonismos de cada momento real se sustentan en un plano de coincidencia, concuerdan en la consecución del fin último" (pág. 40). En realidad los distintos personajes y las distintas versiones de una misma trama poseen un mismo arquetipo, el mismo destino. Los autores destacan también que cada cosa es en sí misma todas las cosas.

Con respecto al modo de concebir la teoría en Borges, considero que resulta natural que se desdeñe la refutación por la realidad, puesto que esta realidad está determinada sobre todo por el propio pensamiento. El conocimiento no consiste en un amoldarse activamente a la realidad, sino en develar el pensamiento de otro, siendo el otro el creador de esa realidad. Por ello es que la experiencia no puede tener un valor realmente rectificador.

En tanto la realidad es considerada como una representación generada por otra persona, puede entenderse mejor que cada teoría científica, es decir, cada intento de abordar esa realidad representacional construida por otra mente, perfeccione a dicha realidad, puesto que va rectificando, hasta cierto punto, la producción ^{ANTERIOR} de la realidad por la mente que la genera como otra representación.

En última instancia, la realidad, como materialización de un arquetipo, va alcanzando el grado de perfección correspondiente a dicho arquetipo, considerado como designio de una divinidad generadora de la realidad, como designio de una divinidad cognitiva.

En el tercer capítulo, dedicado al estudio de los

rostros de la ambigüedad, Tamayo y Ruiz-Bías señalan que la "común ambigüedad proviene de un modo de ser en que se articulan múltiples determinaciones, sin que ninguna de ellas llegue jamás a excluir las otras. Estas modalidades conviventes en un individuo, pueden ser antagónicas; en este caso el personaje es una tensión entre contrarios, una realidad enigmática cuyo comportamiento escapa siempre a la cómoda fijeza de un canon" (pág. 49).

Los autores señalan también la carencia ontológica de los personajes, a la cual "corresponde un sentimiento que como una bruma acompaña a cada hora de la existencia. Este sentimiento es la revelación de la propia figura y transcurre en forma de nostalgia... En griego, con admirable precisión concreta; la nostalgia era el dolor del camino, el desgarramiento que acompaña al viajero en la larga travesía marítima" (pág. 51).

Los autores parecen señalar también que un argumento requiere la existencia de opuestos, como por ejemplo ortodoxia y herejía.

Intentan aclarar luego la teoría del objeto en Borges, señalando que "el objeto interesa menos que su versión, cada objeto alcanza categoría de tal cuando se vuelve tema literario. Este proceso de habilitación del objeto mediante la literatura, obvio es que no basta. Su necesaria continuación consistirá en la redacción de dos o más versiones del objeto; cada nueva perspectiva sumará a la realidad final —quizá inalcanzable— los múltiples y contradictorios datos que la componen" (pág. 59).

Me resultó interesante el planteo de los autores cuando describen al personaje como una tensión entre contrarios, en cuyo caso podemos decir que el argumento supone dos posiciones opuestas ocupadas por distintos personajes que quedan instituidos por las posiciones, las cuales se reencuentran también en el interior de cada personaje.

Deseo destacar el comentario de los autores sobre las nostalgias, la cual supone un modo especial de organizar las percepciones en términos de totalidades vistas a la distancia y en la cual se discriminan nítidamente las partes y sus relaciones. También supone la concepción de una realidad pasada en que se experimentó un sentimiento de goce, y considerada en el presente de un modo reiterado como radicalmente perdida.

Asimismo, me resultó interesante el planteo de los autores acerca de la literatura como aquello que instituye el objeto, hecho que tiene que ver, según pienso, con la potencia de la literatura para otorgarle una posición, o mejor dicho varias de ellas, dentro de un mismo argumento.

En el capítulo cuarto, dedicado al sentido de la biografía, Tamayo y Ruiz-Díaz se refieren a una distinción en Borges entre "un infasequible y ocioso saber de hechos, que correspondería a la sucesiva profusión de la existencia, y una narración intemporal, conocimiento verdadero en que se hace inteligible la dispersa manifestación histórica" (pág. 73).

Los autores agregan que en la obra narrativa de Borges la biografía está transformada en imagen, pero en términos de sub specie aeternitatis.

Me ha resultado muy sugerente el planteo de los autores cuando se refieren a la narración intemporal, puesto que supone una teoría de la temporalidad en la cual cada instante específico se subsume dentro de un enfoque desde la infinitud, es decir, remitiendo a una noción en la cual el tiempo personal pierde sentido al incluirse en un tiempo trascendente y que en última instancia constituye el rechazo del compromiso personal específico.

En el capítulo cinco, sobre la teoría del destino en Borges, los autores señalan que diferentes relatos muestran que "el hombre que se encamina en busca de sus destinos, pal-

pando un tanto a ciegas, los avisos que la revelación anticipa, lo hace insertándose en el discurso de una leyenda. Este destino que poco a poco se revela y conforma, tiene en modo alguno, arbitraria analogía con el proceso de la creación literaria en la cual un plan previo, dado, mero casillero ordenador abierto hacia lo futuro, va conquistando forzosidad y fijeza a medida que el escritor encuentra las palabras que lo plasman. Y, a la inversa, el plan sólo adquiere su plenaria precisión y gravitación definida cuando es posible reconstruirlo desde su organización concreta, desde la cual, nótese, fue borroso punto de partida. Por eso, diríamos que las biografías de Borges son un intento de reducir las existencias a su inteligibilidad, lográndose ésta mediante un modo peculiar de escribir y leer esa existencia, entresacando de las indefinidas circunstancialidades que la entretejen aquellas acciones forzosas que habrán de perpetuarse con la imposibilidad de variación" (págs. 87-88).

Este planteo de los autores es sumamente sugerente, puesto que supone la hipótesis del argumento en el cual el sujeto se va insertando como única elección posible en el curso de la vida. La vida del hombre sería un modo de materialización concreta de la trama abstracta, la manera de darle una sustancia específica a esa pura organización formal. La subjetividad, pues, quedaría de este modo subsumida dentro de una concepción arquetípica de la vida.

En el capítulo seis, sobre el tiempo y la memoria, los autores señalan que al hablar del tiempo se encuentran por lo menos tres aspectos recíprocamente entrelazados: 1) localización del relato en una fecha o período más o menos determinable (ambiente histórico-geográfico en que aquel se desarrolló; sistema cronológico que lo rige); 2) teorías sobre el tiempo que funcionan dentro de los relatos; 3) impresión temporal o tempo del estilo que los relatos transmiten.

Los autores señalan una hipótesis muy sugerente: desde la perspectiva de los actores el futuro del cuento en términos de incertidumbre queda abolido en las ficciones de Borges. El porvenir deja de ser incierto y se endereza hacia lo que ya ha sido. "Una y otra vez lo que habría en el relato es precisamente lo contrario, una rememoración o una cadena de reminiscencias. Con riqueza de procedimientos técnicos que toca en ocasiones al virtuosismo, Borges cancela la eventualidad futura en favor de la postulación de lo que irrevocablemente fue y por haber sido así obligatoriamente será. El tiempo de estos relatos carece de mañana. Si queremos mantener el escueto trimembre (pasado-presente-futuro), digamos que cada personaje, cada desarrollo de la trama, tiene en el límite de su presente un espejo. La superficie pulida refleja el ayer, y de ahí resulta que el ingreso en este prefigurado futuro es más bien un regreso; un internarse en un pasado que en lo esencial consiste en una repetición enmascarada del porvenir. De tal manera, en lugar de una variabilidad del tiempo, encontramos una obligatoria sumisión a un orden ineluctable, que aunque revista forma de temporalidad y cambio, consiste, y aquí llamamos otra vez la atención, en entidad inevitable, en incognoscible reposo" (pág. 112).

Otro planteo sugerente de los autores reside en destacar que si la tarea de la inteligencia no consiste en incursionar sobre lo real de un modo cognitivo para refutar luego la construcción intelectual creada sobre la base de la experiencia, sólo resta a la mente una "solitaria combinatoria sólo responsable ante su propio código" (pág. 116).

Más adelante los autores señalan que "la combinatoria intelectual y la combinatoria verbal que solicita el placer estético son idénticas. El modo recto de apreciar el sistema intelectual impone un criterio estético que dictaminará sobre sus aciertos literarios" (pág. 116).

Entre las diversas teorías temporales que aparecen en la obra borgiana los autores señalan la del eterno retorno, la de las transmigraciones, la del tiempo interpretado según las reglas de un cálculo combinatorio.

Me resultó también muy interesante el planteo de los autores acerca del problema de la memoria y el olvido en Borges, como modos de vivir el tiempo. Tamayo y Ruiz-Díaz señalan que el olvido posee el poder de conservar lo más objetivamente real de lo que fue, por un proceso progresivo de despojo de lo accesorio. El hombre va perdiendo progresivamente el recuerdo de las personas y de los momentos pasados, pero estos hechos pueden recobrase a través de una iluminación divina que lleva al hombre a recuperar la totalidad del pasado, en un instante, de un modo milagroso.

También me ha llamado la atención el planteo de los autores en el cual postulan que la ausencia de diálogo en la obra de Borges tiene que ver con el deseo de "dotar al relato de una sola línea de tiempo" (pág. 131). Afirman que incluir a distintos interlocutores supone incluir distintas temporalidades. Agregan que "en Borges, contar, además de su inmediato significado de narrar, incluye además un matiz vigoroso de enumerar, una vigorosa sujeción formal a la medida del tiempo que no tolera divagaciones ni rupturas por su pertenencia a una serie de obligatorio curso" (pág. 131).

El planteo de los autores, que conciben al futuro como una réplica del pasado y que tiene que ver con la concepción del presente como un espejo, está relacionada con la noción de simetría especular, la cual se manifiesta no sólo en el plano espacial sino también en el temporal.

El pasado ejerce aquí un papel de polo de atracción que transforma todo en una serie de reiteraciones que en última instancia remiten a una trama. En esta trama lo que para nosotros tiene carácter temporal queda incluido dentro de una to-

talidad que trasciende la división en términos de pasado-presente-futuro. En tanto en esta trama predomina la simetría es comprensible que la historia tenga un carácter especular. También se entiende así la importancia que Borges le adjudica a la sintaxis, en el sentido de aquello que permite articular esta simetría en una combinatoria específica.

En cuanto a la memoria, tiene que ver con un planteo acerca de hasta qué punto un sujeto, incluyendo precisamente la noción de subjetividad, puede reconocerse representado en un conjunto de imágenes mnémicas que son el recuerdo de las experiencias vividas, que tienen una cualidad inefable. Habría una imposibilidad absoluta para pasar del orden de la realidad al orden de la razón, incluso en el caso del propio sujeto. La subjetividad correspondería al orden de la realidad, mientras que la memoria corresponde al orden de la razón, de la representación mental. De esta manera, desde el punto de vista de la representación, da lo mismo que el sujeto haya experimentado determinado suceso o bien que lo haya imaginado. Si nos encontramos dentro del ámbito de la representación, y tomando en cuenta que no existe lazo alguno posible entre la representación y la realidad exterior, podemos entender que existe una equivalencia entre procesos ocurridos realmente y procesos sólo representados. Recordemos además que la concepción de la realidad en Borges es la de una realidad representacional, pero surgida de otra persona.

En cuanto a la concepción de la síntesis de toda una vida en un instante, tiene que ver con el planteo borgiano de que todo está en uno y uno en todos, lo cual supone que, por un proceso de condensación, no sólo en cuanto a los objetos o en cuanto a los espacios, sino también en cuanto a la temporalidad, toda la experiencia vivida puede quedar abarcada en un solo instante.

La infrecuencia del diálogo en Borges, punto que ha

sido muy poco destacado en los comentarios sobre este autor, tiene que ver con el hecho de que ^{COMUNICARSE} ~~intencionalmente~~ información es de algún modo operar sobre el otro estableciendo una modificación. Los personajes borgianos se caracterizan por una restricción de todo aquello que signifique generar una modificación en el otro.

En el capítulo siete, los autores estudian la temática de la palabra y la realidad en la obra de Borges. Los autores enfocan el uso de la intención equívoca que se resuelve en la última frase y la concepción cíclica del tiempo.

En relación con la temática de sueño versus realidad, Fanayo y Ruiz-Díaz destacan que para Borges el ámbito onírico tiene gran claridad y rigor y está excluida la vaguedad contingente. Impera allí la "inquebrantable voluntad de conseguir un objeto cuidadosamente concebido y planteado en la vigilia. Casi diríamos que el sueño es una vigilia de máxima acuidad que coloca al hombre en las posiciones ideales para determinados propósitos" (pág. 141).

Me resultó muy interesante el planteo de los autores de que para Borges la realidad profunda es sueño, y la vigilia es una de sus manifestaciones.

Para que la realidad se pliegue a la dimensión intelectual literaria, ésta opera mediante un recurso consistente en un cierto mimetismo, "Una tenue copia de la realidad inmodificable" (pág. 144).

Para Borges es la palabra la que confiere entidad a las cosas, tal como lo plantean los autores. Llevar las cosas a símbolos equivale para Borges a conferirles concreción plena y total universalidad. No se trata de nombrar la realidad, sino de esclarecerla, de poseerla. Para Borges la realidad es simbólica.

El planteo de los autores acerca de una realidad como profundamente onírica, siendo la vigilia una de las ma-

nifestaciones de esta realidad profunda, se conecta con el modo en que en la narrativa de Borges se establecen las conexiones, partiendo de un tipo de lógica particular denominada lógica del predicado. Este tipo de lógica es la que aparece también en los sueños, en los cuales una cualidad común a dos objetos hace que éstos puedan ser considerados como idénticos. Esta es, según creo, una de las consecuencias de concebir a la realidad como un sueño en el plano retórico.

Por otra parte, nombrar la realidad como un modo de poseerla, tiene que ver con el hecho de concebir que la realidad es signo. Por lo tanto, el modo como el hombre tiene de dominar esa realidad es precisamente articulándola en su propia habla.

En el capítulo final, sobre el escritor, los autores señalan la oposición entre dos tipos de lenguaje en Borges, una aparente antinomia entre un pretendido apego a modos del habla porteño, del lenguaje crillero y de campo, y por otro lado un estilo peculiar apartado de todo color local.

Los autores señalan además que para Borges "toda solución verbal debe quedar justificada por su estricta función en el conjunto, debe ser literalmente solución a un problema expresivo y no mera condescendencia con la vanidad, la profusión, el adorno, la inercia" (pág. 164).

En cuanto a la precisión en Borges, los autores señalan que no tiende hacia una fidelidad informativa sino hacia una eficacia expresiva.

Pero el punto más interesante en este planteo es el referido a la patria que, según los autores, Borges considera en términos de oculta y sólo parcialmente inteligible. Sólo es posible incluirla a través de manifestaciones ternas, en ocasiones conjeturales. El modo de sentir la patria esta-

ría basado en un conjunto de símbolos que tienden hacia los aspectos esenciales ocultos

Considero que el modo borgiano de utilizar las soluciones verbales evitando la profusión tiene que ver con que en caso contrario el lenguaje perdería su carácter cognitivo de instauración de los objetos, y por el contrario pasaría a ser una expresión del desborde afectivo.

Además, desde mi perspectiva, la patria se transforma para Borges en un ámbito que deja de ser geográfico y de incluir personas para adquirir la cualidad de incógnitas por ser develadas, es decir, como un conjunto de cualidades abstractas que alcanzan luego una materialización en lo observable.

A. M. Barrenechea

Me referiré a continuación al libro de A. M. Barrenechea (1956) con el criterio seguido hasta aquí: incluir algunas de sus ideas con los respectivos comentarios.

La tesis central del libro consiste en que la obra de Borges procura la "disolución de los conceptos en que está cimentada la creencia del hombre en su concreto vivir" (pág. 202). Estudia la expresión de la irrealidad en cinco capítulos, dedicados al concepto de infinito, del caos y el cosmos, del panteísmo y la personalidad, del tiempo y la eternidad, y del idealismo y otras formas de irrealidad, respectivamente. Toca lateralmente otros aspectos, como veremos luego. También analiza el vocabulario que expresa la concepción borgiana en cada caso específico.

Enfocaré uno a uno los capítulos con más detenimiento. El primero, dedicado al infinito, considera cuatro temas: la función del infinito, la vastedad del tiempo y el espacio, las multiplicaciones infinitas, las postergaciones infinitas y el tiempo cíclico.

Considera en primer lugar el papel del concepto de infinito como "corruptor y desatinador" (pág. 23) de los demás. Luego señala, refiriéndose a la vastedad del tiempo y del espacio, que "la proyección de horizontes borrosos y de metas inalcanzables contribuye a crear la atmósfera de inquietud y ensoñación" (pág. 25) que envuelve los relatos del autor. Entre diferentes recursos que la autora considera como expresión de esta vastedad, la imagen de círculos concéntricos cada vez más amplios, unos dentro de otros, se resultó especialmente significativa.

El mundo rebotante de imágenes multiplicadas de un mismo personaje es considerado en el mismo apartado en que analiza el valor de las "límpidas formulaciones matemáticas" (pág. 43). La pluralidad ilimitada de imágenes se relaciona, según la autora, con la función especular duplicadora. En la estructura de los relatos, esta multiplicidad se expresa en términos de una historia incluida dentro de otra historia. Un aspecto interesante del análisis consiste en la correlación de la abundancia "con el movimiento y el desorden, asociando las emociones violentas y los sonidos" (pág. 52).

Al referirse a las postergaciones infinitas y el tiempo cíclico Barrenechea enfoca el tema del eterno retorno, que relaciona con la concepción borgiana de que, dado un número determinado de signos, sólo es posible una cantidad finita de combinaciones, lo que justifica la teoría de que los hechos vuelven a repetirse. La autora finaliza el capítulo afirmando: "Toda esta opresión [se refiere al mundo de "La biblioteca de Babel"] desemboca en la ansiedad: la de la riqueza agobiadora del orbe o la del eterno peregrinar cíclico" (pág. 61).

Las hipótesis expuestas por la autora resultan de sumo interés. En primer lugar, deseo indicar que la autora

estudia, por un lado, la importancia de ciertas palabras: vasto, infinito, remoto, perdurable, interminable, multitud, numeroso, vertiginoso, y por otro lado el valor de ciertas imágenes, como la de los círculos concéntricos. Ambos tipos de abordaje remiten, en última instancia, al problema de la organización isotópica del texto. En este caso, se da una convergencia entre el sentido que se expresa a través de los lexemas y el sentido más global, manifestado en unidades relativamente extensas, de carácter transfrástico, como ocurre con el caso de las imágenes. Cabe plantearse si este doble análisis no requiere del complemento, en el nivel de la frase, de otro, que se refiere a las relaciones entre dos o más lexemas, para determinar el valor de cada uno en términos de mutua transformación de los respectivos componentes semánticos.

Por otro lado, subyace en este capítulo una teoría acerca del tiempo y el espacio en la obra de Borges. Como al tema del tiempo la autora dedica otro capítulo, postergaré el comentario sobre el punto, pero abordaré en cambio el referido a la espacialidad.

Las dos características del espacio, tal como se ponen de manifiesto en los planteos de Barrenechea, son la vastedad y lo abigarrado, lo lleno. Para la autora, los objetos que aparecen poblando este espacio constituyen imágenes especulares, los unos de los otros. Llamativamente, la autora se refiere también a las fórmulas matemáticas que expresan la noción de infinito.

Desde mi punto de vista, esto podría llevar a sugerir la hipótesis de que, para Borges, la espacialidad es una realización de una fórmula abstracta regida por la noción de infinito. Es desde esta perspectiva que se concibe cada espacio específico en su obra y es a ella a la que remite como contexto.

Por otra parte, la oposición vastos espacios desiertos/muchedumbre remite a otro problema, el de las relaciones entre los objetos, esencialmente el de los vínculos interhumanos, que aquí examinaré brevemente, en conexión con el tema de la especialidad. La oposición espacios desiertos/muchedumbre plantea la cuestión en términos de distancia, tal como ha sido abordada por la proxémica. Para Borges, lo señala Barrenechea, lo abigarrado implica movimiento, desorden, emoción, a diferencia de lo desértico, más vinculado con la lucidez. Se trata, en última instancia, de dos actitudes opuestas en relación con lo que impresiona a los sentidos. Podemos formular una generalización: en la narrativa de Borges, el hecho de estar inserto en una situación de cierta proximidad queda evaluado en términos de estar sumergido en el caos, donde las emociones despertadas por la participación vital desarticulan las posibilidades de captar los fenómenos con una perspectiva totalizadora, omnicomprensiva.

Examinaré ahora, por la cercanía con estos planteos, las consideraciones de Barrenechea expuestas en el capítulo cuarto, sobre el tiempo y la eternidad. Trata allí dos temas: alusiones al fluir temporal y la desintegración del tiempo. Al referirse al fluir temporal en la obra de Borges, Barrenechea destaca algunos aspectos que despertaron mi interés. Señala que los colores son concebidos como irre recuperables en el fluir temporal así como otros sucesos personales: "el adjetivo irrecuperable, aplicado al color o a los acontecimientos que se borran de la memoria o al pasado desconocido que no nos es posible revivir, traduce la lucha inútil del hombre con las horas" (págs. 140-141).

Barrenechea agrega: "la memoria le parecía (a Borges) un mecanismo simplificador de la realidad que desempeña funciones prácticas y también funciones estéticas de selección, muy a menudo la considera un empobrecimiento forzoso, una fa-

cultad que elige arbitrariamente, que falsea, que olvida detalles insustituibles y preciosos" (pág. 141).

El enfoque de la desintegración del tiempo lleva a la autora a describir distintos juegos: "remontarse en el fluir de las horas, agotar las posibilidades de combinación del presente, el pasado y el futuro, modificar el pasado, girar en la rueda inacabable del tiempo cíclico, bifurcarlo, subdividirlo hasta el infinito, detenerlo, negarlo, probar distintas hipótesis de la eternidad" (págs. 143-144).

La autora distingue en la obra de Borges la temporalidad humana y la divina. Ambas no se recubren, sino que son paralelas, y el hombre puede acceder de una a la otra, de un modo milagroso. La temporalidad divina no es la que rige los sucesos de la divinidad, sino la pensada.

Pero también pueden darse distintas temporalidades humanas, todas ellas paralelas, o bien que las tres dimensiones (pasado, presente, futuro) se reduzcan a una o a dos. Barrenechea demuestra que la existencia humana, radicalmente incluida en la temporalidad, adquiere para Borges el valor de "una ficción cuando es tan fácil eliminar o modificar zonas enteras de ella" (pág. 152).

Otro modo de anular la temporalidad es incluir la noción de eternidad, que Barrenechea analiza tomando en cuenta ^{CONCEPCIONES} las ~~concepciones~~ cristianas (en especial la noción de predestinación) y platónicas (hombres como autómatas regidos por arquetipos). La autora estudia también la refutación del tiempo, sobre la base de la reiteración de instantes idénticos en distintas épocas, hecho que anula "el fluir de las horas" (pág. 163).

Otro punto que me llamó la atención es el concepto de predestinación, en términos de una mente divina que concibe la vida de una persona sin que ésta lo advierta. Además, si el tiempo es una creación de la mente, y la memoria es in-

capaz de retener la variedad de los sucesos experimentados, se comprende que sea posible la anulación o rectificación del pasado. Asimismo, si se concibe que la mente no es un aparato de funcionamiento perfecto, puede entenderse que en algunos casos, si se trata de una mente divina, aquella que prevé acontecimientos humanos sólo fije el destino de detalles, y no de la totalidad, o bien que, en lugar de fijar un único destino, fije varios.

Deseo formular algunos comentarios con respecto a estos planteos de Barrenechea. Un aspecto muy interesante se refiere a la teoría de la memoria que, por sus ~~deficiencias~~ ^{deficiencias}, hace irrecuperables matices y detalles de acontecimientos pasados. Esta podría ser una justificación de una característica del estilo de Borges, la falta del registro de los estados de ánimo. En efecto, la referencia a asociaciones a través de la descripción de matices de los tonos con que hablan los personajes, de sus posturas y movimientos corporales, es prácticamente nula. En cambio, hay una gran riqueza de matices con respecto a los grados de certeza, a la actividad cognitiva en sus diferentes componentes.

Esto tiene que ver con la idea borgiana, mencionada por Barrenechea, de que la realidad ha sido creada por una mente, por una divinidad. La realidad humana no implicaría, pues, un conjunto de estados que el hombre experimenta en el curso de su existencia. Esta es una mera ilusión. Para Borges, lo irrecuperable del pasado es tal por deficiencias del registro mental, y no tanto por una cualidad de la existencia humana. Por lo tanto, la única realidad, la que verdaderamente vale, es la actividad cognitiva, la labor de una mente que genera imágenes, representaciones, conceptos.

El milagro, la trasgresión de las características habitualmente asignadas a la existencia humana, es posible por el poder de una mente que genera otra realidad en lugar de la esperable.

La misión del ser humano es, para Borges, la actividad cognitiva, una aventura en que el fracaso, la ignorancia, supone también un daño en las funciones mentales (olvido, incapacidad para conjeturar y dudar).

También la mente puede fallar en su creación del mundo como conjunto de representaciones. Una divinidad, creadora del mundo, puede ser, en este contexto, un producto imperfecto de otra divinidad que la está soñando.

La divinidad parece ser creadora, sobre todo, de tramas intemporales, como los arquetipos, tramas que se realizan en el mundo sensible de muy diferentes modos y en muy distintas circunstancias. El destino personal está constituido, pues, por una trama inmutable, y es semejante a otros que son también la expresión de esa misma trama.

Veamos ahora las hipótesis de Barrenechea correspondientes al capítulo segundo, sobre el caos y el cosmos. Está dividido en dos partes, dedicados a considerar, respectivamente, la visión caótica del universo, y los símbolos del caos y del cosmos.

Al referirse a la visión caótica del universo, la autora afirma: "Tal vez la más importante de las preocupaciones de Borges sea la convicción de que el mundo es un caos imposible de reducir a ninguna ley humana. Al mismo tiempo que siente tan vivamente la insensatez del universo, reconoce que como hombre no puede eludir el intento de buscarle un sentido" (pág. 63).

Me interesó la referencia de Barrenechea al "simple terror elemental ante el dolor físico, al que no puede encontrársele una justificación intelectual" (págs. 63-64).

Barrenechea considera también las leyes humanas y las leyes divinas en la concepción del mundo borgiano. Los hombres resultan incapaces de "penetrar los designios de la mente divina" (pág. 67), puesto que la racionalidad humana

difiere de la divina, que resulta inhumana, es decir no humana y cruel (desde el punto de vista del hombre, pero no desde el de la divinidad, para quien la pasión no existe).

La autora analiza luego las teogonías y cosmogonías gnósticas, que influyeron en la concepción del mundo borgiano. En estas teogonías, el universo aparece "como espejo (invertido o no) de los cielos y con sus jerarquías descendentes de círculos reflejados unos en otros" (pág. 70). Barrenechea señala que lo caótico y lo declinante surge también de la idea de que los dioses creadores del universo son locos, malévolos, ineptos, inferiores, o bien están muertos.

Uno de los momentos más interesantes del libro es el análisis del secreto del universo. Allí la autora señala que si para Borges "la tierra es una copia invertida del orden celeste" (pág. 72), se derivan dos consecuencias: se acentúa "nuestra fantasmalidad por la condición de simples reflejos", y se "complican los enigmas de un universo que siendo imagen del orden superior debe de encerrar un sentido y un mensaje" (pág. 72).

Me interesó además el planteo de la autora de una concepción borgiana (originada en Schopenhauer) "de una eternidad del mensaje confiado a la especie, no al individuo" (pág. 74).

Igualmente, me resultó muy sugerente la descripción de Barrenechea de la concepción borgiana de la naturaleza, la historia y el universo como escritura sagrada, la manifestación de un texto divino a través de la lengua: las experiencias vitales son sólo palabras.

El apartado dedicado al análisis de los símbolos del caos y del oculto incluye el estudio de algunos procedimientos borgianos para generar una sensación de irrealidad y desorden esencial. Considera entonces los laberintos,

a los que Borges, según la autora, relaciona "con las pesadillas o el caminar sonámbulo" (pág. 78). Agrega: "el laberinto sin salida donde el hombre vaga extraviado acaba por convertirse en el doble símbolo del infinito y del caos" (pág. 79).

La autora analiza también el lenguaje del sentido secreto en Borges, que incluye expresiones que "traducen la idea de la prescencia divina" (pág. 82). El hombre se desplaza perdido por el mundo sin captar el sentido de su vida, y la divinidad conoce la clave de dicho desambular, que sólo excepcionalmente le revela.

Barrenechea considera también el interés de Borges por presentar al hombre frente a la revelación, así como por diferenciar entre lo que creyeron ser y lo que fueron realmente. Enfoca entonces el valor de actos y vidas simbólicas en la obra de Borges.

En el final del capítulo Barrenechea se interesa por los relatos de Borges en clave que incluyen elementos con el valor de indicios para develar incógnitas.

Formularé ahora algunas apreciaciones a partir de los planteos de Barrenechea. La autora sostiene con acierto que para Borges la realidad es la creación de una divinidad. Cabe plantearse cómo es que dicha divinidad generó esta realidad. Barrenechea sugiere algunos indicios cuando afirma que para Borges la realidad es una escritura divina. La generación de la realidad sería, pues, equivalente a la de un texto. Pero es pertinente preguntarse acerca de la naturaleza de este texto pensado, cuya realización no incluye componente motor alguno sino sólo una actividad mental. Está constituido por palabras, sí, pero palabras sólo pensadas, nunca escritas.

Este planteo tiene que ver con otro punto indica-

do por Barrenechea, el de los tipos de acción que aparecen en la obra borgiana. Por un lado existe la actividad cognitiva, pero no experimental. Y por otro lado están los desplazamientos espaciales, el vagar, el deambular, que quedan equiparados con actividades mentales, con la búsqueda de solución para una incógnita. Desde este punto de vista, el laberinto es equivalente al planteo de incógnitas sin respuesta, sólo que espacializado, y no en términos lingüísticos.

¿Pero existen sólo estas dos clases de acciones? Encontramos en realidad un tercer tipo: aquellas acciones que suponen el acortamiento de las distancias y que provocan una transformación. El dolor físico que despierta pánico, al que alude Barrenechea, surge en estas circunstancias. El acortamiento de las distancias puede o no suponer el acercamiento de un cuerpo a otro; también puede darse a través de instrumentos que conducen una sustancia de uno hacia el otro, como ocurre por ejemplo con el revólver.

El momento de la revelación es clave, tal como lo indica Barrenechea. En la obra de Borges supone una fusión con la divinidad,⁹ una función contemplativa, y esto implica una inmovilidad absoluta, o bien la muerte.

Por otra parte, el pasaje del individuo a la clase, mencionado por Barrenechea en relación con el destinatario del mensaje (la especie), tiene que ver con que, para Borges, cada experiencia específica sólo vale por su carácter genérico, de mayor grado de abstracción. Esto se entiende mejor si tomamos en cuenta que para Borges es imposible la captación y la retención de lo transitorio, de los estados; ahora nos encontramos con que en su lugar Borges jerarquiza el valor genérico, esencial, de los acontecimientos y sus participantes.

Además Borges equipara la representación a aquella de carácter lingüístico. Quiere decir esto que no exis-

ten los colores, los objetos? Más bien parece querer decir que la existencia de ellos es secundaria en relación con las palabras. Es como si las palabras constituyeran el lenguaje esencial, y todo lo demás fuera sólo una derivación de ellas.

Por otro lado, el hecho de concebir el mundo como un espejo del orden celeste, hace explicable la remisión de cada experiencia a su clase, a su correlato abstracto, y esto está en la base de todo el pensamiento borgiano.

Pasemos ahora al análisis de las ideas que expone Barrenechea en el capítulo tercero, dedicado al panteísmo y la personalidad en la obra de Borges. Incluye cuatro apartados, en que considera: la historia, la filosofía y el lenguaje como intentos de ordenación y posesión del universo; la posesión angélica del universo; el panteísmo y la amilación de la personalidad, y otros casos de dilución del individuo.

La autora comienza considerando la historia, la filosofía y el lenguaje como intentos de ordenación y de posesión del universo. Afirma que "ante la variedad infinita del universo Borges oscila entre dos planteos opuestos del problema: o se recrea en imaginar la posesión de esa riqueza que nos iguala a los dioses, o muestra su desaliento por la imposibilidad de abarcarla" (pág. 103).

La autora dedica el apartado sobre todo al estudio de esta última variante, es decir, la imposibilidad del conocimiento, la desconfianza frente a la historia, la filosofía, el lenguaje, por la arbitrariedad en cuanto al ordenamiento y la subordinación de objetos y fenómenos. La autora agrega que Borges experimenta recelo frente al lenguaje, el cual tiende trampas "al pensar filosófico, condenado a su mediación" (pág. 107), introduciendo sin crítica términos como extensión, espíritu, conciencia, yo, tiempo,

espacio. La autora afirma que para Borges "las lenguas son, en último término, simplificaciones de una realidad que siempre las rebasa, y sólo pueden justificarse con un fin práctico. ... Las experiencias son inesfables porque es inútil querer traducir con palabras comunes a todos lo único de cada individuo y de cada circunstancia" (pág. 108). Para Borges, según Barrenechea, el lenguaje es una interpretación y ordenación del universo.

Me resultó muy interesante la descripción de las soluciones que plantea Borges ante las limitaciones del lenguaje, sobre todo el silencio, $\frac{1}{2}$ la condensación en un nombre de todas las características del objeto, incluso las de su futuro.

Luego la autora considera el tema de la posesión angélica del universo. Expone entonces que cada vez que algún personaje alcanza la revelación, ésta queda rebajada escépticamente por la convicción de que es algo imposible.

Estudia "las enumeraciones como expresión de la riqueza del planeta" (pág. 115). Me resultó muy interesante la afirmación de Barrenechea acerca de que en tales enumeraciones "se combinan la vaguedad y la infinitud con el detalle y la nitidez casi intolerable" (pág. 117).

Barrenechea enfoca luego el tema del panteísmo y la anulación de la individualidad, que surge de "unir al individuo con todos los seres y las cosas del orbe" (pág. 123), con lo cual el individuo acaba por borrarse.

Me resultó sugerente la mención de la teoría de la transmigración de las almas. Además, al considerar las fórmulas panteístas en Borges, Barrenechea da otra precisión que me pareció atractiva, cuando señala que pueden reducirse a la siguiente: "fusión de la unidad y de la pluralidad" (pág. 127). Más adelante agrega: "la entidad a fuerza de ser cualquiera y de parecerse a las demás no es nada y

se diluye", o, a la inversa, "la entidad es tan fuerte y tan nítida que constituye ella sola el universo con una intensidad insostenible, pero por eso mismo tapa toda realidad" (pág. 129). La autora extrae la siguiente conclusión: si la variedad puede fundirse en la unidad y, viceversa, un solo hecho abarcar al universo, entonces los recuerdos y las percepciones se reducen solo a uno.

Al final del capítulo Barrenechea considera otros casos de disolución del individuo.

Deseo formular algunos comentarios sobre las ideas de Barrenechea que acabo de resumir.

Un punto que me parece fundamental examinar es el referido al modo de concebir Borges el lenguaje y la relación con él. Si para Borges el lenguaje es ordenador del universo y además los hechos son palabras, tal como ya lo analizamos, entonces cada frase emitida (pensada) constituye un modo de crear el universo. La obra literaria podría definirse como un modo de crear un universo que sustituye e incluso aniquila al percibido mediante los órganos de los sentidos.

Esta afirmación surge de considerar que en la obra de Borges se da una oposición entre experiencias de estados mediante los receptores proximales y distales, y el lenguaje. Las experiencias de estados quedan aniquiladas por el pasaje transformador al lenguaje.

En la obra borgiana no se jerarquiza, pues, lo particular, ni siquiera lo individual, puesto que el individuo que experimenta estados sólo puede expresarlos, para los otros y para sí, mediante la transformación en lenguaje. Así, tanto la experiencia como la individualidad remiten a la clase. La noción de entidad queda, pues, subsumida en la de clase.

Pero esto nos lleva a plantear el siguiente pro-

blema: si el autor desea generar un universo, ¿cómo puede hacerlo a partir de un lenguaje que no le pertenece?

En realidad, sólo podría en tal caso dar origen a una manifestación más del lenguaje, ser un vehículo para que el lenguaje se exprese, tal como en algunos pasajes lo expone Borges.

Sin embargo, en otras oportunidades Borges encara una solución distinta: abolir el lenguaje en tanto código y generar otro en su reemplazo, hecho que implicaría un repudio del concepto del lenguaje como instrumento comunicativo. Hay otra motivación para generar este idiolecto idiosincrático: cada instante no puede expresarse en el lenguaje codificado porque ello supondría incluir la experiencia en una clase, y aniquilar su especificidad inefable. Por ello cada instante debe recibir un nombre que le sea específico, diferente de los demás. Subyacente a esta posición está la teoría de que el pasaje de la percepción a la estructuración en el recuerdo, en la memoria, supone la pérdida definitiva de la experiencia en tanto tal.

Por otra parte, la concepción borgiana de un lenguaje pensado, sin compromiso material alguno, que luego se manifiesta a través de alguna sustancia expresiva, tiene cierto nexo con la teoría de la transmigración de las almas que se instalan sucesivamente en distintos cuerpos. Estos cuerpos son los que constituyen las unidades aparentes, por una ilusión de nuestros sentidos. La unidad real es precisamente esa alma inmaterial, transpersonal, que alcanza distintas manifestaciones.

Por otra parte, señalemos que el enfoque de las enumeraciones en Borges constituye un planteo frástico o transfrástico, que trasciende el marco del análisis de un término aislado, puesto que Barrenechea analiza los lexemas incluidos en dichas enumeraciones y sólo puede determinar

de y solidos que de rechazo al suelvo el orden terrestre "apartados, o producen un objeto solido que adquiere tal vi-
 que lo que creemos sustancial y concreto no es más que una
 mas; o hacen resaltar que la realidad es un simple suelvo y
 imaginaciones derivadas de esta idea pueden adoptar dos for-
 divina constantemente perceptible. Para Barrenchea, "Las
 tesis que lo lleva a plantear la existencia de una mente
 mundo sólo existe en la mente de quienes lo perciben, hipó-
 tética la posición de este filósofo, quien sostiene que el
 keley, por la importancia de la influencia sobre Borges. En-
 luego se refiere en especial al idealismo de Ber-

nutrió sus planteos.

del universo", indicando varias fuentes en que el autor
 Ges ataca "La existencia del universo y del hombre dentro
 La autora comienza señalando la forma en que Bor-

en el vocabulario y la sintaxis.

de la realidad y de la ficción y la irrealdad reflejada
 mo de Berkeley, los símbolos de la irrealdidad, los plamos
 parados, en los cuales Barrenchea considera el idealis-
 de la irrealdidad. El capítulo está dividido en cuatro a-
 del quinto capítulo, dedicado al idealismo y otras formas
 Pasemos ahora a la síntesis y los comentarios

su repudio de la teoría de la reducción.

trascendentes consensuales propias del estilo borgiano y
 rantes miembros. Aquí encontramos otra explicación de las
 lógicas de clases, en cada una de las cuales habría dire-
 tal importancia la distinción de toda posibilidad de una
 destacado por Barrenchea, tiene una consecuencia de capti-
 El hecho de fundir la unidad y la pluralidad,

elementos.

Los efectos de sentido por la imbricación de diferentes

La autora considera luego los símbolos de la irrealidad, analizando el valor que poseen en este sentido los sueños y los sueños. Con respecto a los primeros afirma que incluyen "una constante sugestión de irrealidad y de poesía que suele entrecruzar... con alusiones a los arquetipos platónicos, a la creencia popular en el doble y en los espejos mágicos, a la idea gnóstica de que el universo es una copia invertida del orden celeste, a la deformación monstruosa o a la multiplicación infinita de sus superficies entrantadas" (pág. 175). Con respecto a los sueños, Barrenechea los considera como "otra forma de sugerir la irrealidad... noción de los límites entre mundo real y mundo ficticio... una vez son más nítidos que la misma vida y por tanto la existencia tiende a volverse ensombrecida" (págs. 176-177).
Llega un momento en que resulta difícil discriminar entre sueño y vigilia, entre sueño, recuerdo y realidad.
Barrenechea analiza luego el tema de los planes de la realidad y la ficción, señalando que la literatura cumple el mismo papel desintegrador que los contenidos oníricos, por crear una confusión entre sueño y vigilia. El autor mismo ingresa así en experiencias de la ficción, queda incluido en lo fantástico. Vida y literatura aparecen equiparadas, al homologarse la realidad y las palabras.
No resultaron interesantes dos planteos de Barrenechea: uno, en el que señala que Borges nos ofrece "militares, ocultas sugerencias, misterios no resueltos pero válidos por sí mismos" (pág. 186), y el segundo, la referencia al efecto en los lectores: "Al fin Borges contagia al lector su inquietud ante el enigma central que instituyó en un hecho y la oscura atracción que sintió por él" (pág. 187).
El último apartado, sobre la irrealidad reflejada en el vocabulario y la sintaxis, considera varios recursos expresivos, como la adjectivación de los verbos, la duda y la

conjetura, los paréntesis.

Me resultó de interés la descripción de los paréntesis que incluyen la duda y la conjetura, sobre lo cual la autora afirma: "en general se siente como si Borges estuviera expresando una línea de pensamiento y al mismo tiempo quisiera manifestar paralelamente a ella una acotación, una corrección, un subrayado, un desarrollo de sus elementos, es decir, como si se desdoblase en dos individuos, uno que narra y otro -siempre vigilante y lúcido- que comenta la obra del primero" (pág. 197). Más adelante agrega: "Muy a menudo su sintaxis de elementos intercalados parece aludir a las imprecisiones y a las manifiestas traiciones del lenguaje, como si presentase un modo de escribir que se deja llevar por lo aproximativo y luego corrige o precisa con espíritu más vigilante, pero que en lugar de borrar lo primero y sustituirlo por lo segundo prefiere dejar a la vista los pasos del hallazgo para que la confrontación atraiga el interés sobre el pasaje y lo realce" (pág. 200). Finalmente, la autora sintetiza el valor de los diferentes recursos indicados señalando que Borges expresa con ellos "juntamente la dificultad de interpretar una realidad que se escapa y el deseo de mostrar con humildad y con todo rigor lo precario de nuestro conocer. En última instancia transmite la incertidumbre y la fantasmagoría, buscando la vigilancia y la precisión" (pág. 201).

Formularé algunos comentarios con respecto al quinto capítulo. Un punto interesante se relaciona con el tipo de vínculo del autor con el otro, con el lector, a través de la obra. Se trata del tipo de vínculo que el autor favorece, y no del que realmente establece, el cual depende también del azar de quien lea la obra. Este vínculo incluye un importante componente cognitivo, y se basa principalmente en la promoción de la incertidumbre, en una paulatina restricción de los indicios y de sus validades para alcanzar algún grado de certeza.

Hay además otro vínculo con el lector, pero de este sí tenemos evidencias en sus obras, puesto que ese lector es él mismo. Esta sugerencia supone la hipótesis de una doble función en el acto de escribir, la de generar un texto y la de leerlo, ambas en el autor. Se observa que el vínculo que señalé antes con respecto al lector (distinto del autor), se repite invertido en la relación entre el escritor y el lector, ambos en el autor. En este segundo caso el lector se introduce en el texto potenciando las incertidumbres. Podríamos decir que el vínculo entre autor y lector interno es el simétrico inverso del que hay entre autor y lector externo, con lo cual recurrimos a una figura cara a Borges, la del espejo, con una finalidad expositiva.

El tema del espejo, por otra parte, me resultó muy atractivo. Considero que tiene que ver con el pasaje de la percepción directa a la representación. Hay en la literatura borgiana toda una serie de mediadores entre la realidad perceptible y aquello que el hombre capta. La realidad perceptible suele sufrir una serie de procesos de transformación antes de que el hombre tenga acceso a ella.

Esto está en relación con que uno de los ideales de los personajes borgianos es observar sin participar. Cuanto más se establezca el vínculo con una representación y menos con la realidad, menos riesgos hay de compromiso personal.

Un último punto por considerar aquí es el de los milagros, tema que Barrenechea insinúa. Pienso que tienen que ver con la trasgresión de las normas consensuales, con la demostración del poder de la mente con respecto a la realidad material.

En la conclusión del libro, Barrenechea señala que Borges intenta disolver los conceptos en que se basa

la creencia del hombre en su concreto vivir; el cosmos, la personalidad y el tiempo. Agrega que junto con "la lúrida de una inteligencia que conoce las limitaciones humanas" se halla en Borges "la pasión de quien se siente conmovido hasta las raíces por su destino de hombre perdido en el universo" (pág. 203).

La autora considera, por último, que para Borges la obra literaria propia y ajena es un estímulo para "superar las limitaciones de nuestra condición humana" (pág. 204).

Comensaré los comentarios de las conclusiones de la autora refiriéndome al sentido que la obra literaria tiene para Borges. Parecería ser un modo de trascender las propias limitaciones, lo cual, de otro modo, puede ser descripto como un milagro, como el ejercicio de un poder puramente mental y sin embargo transformador de una realidad material.

La autora suministra además una síntesis de lo que ella jerarquiza en cuanto a la realidad: cosmos, personalidad y tiempo. Desde esta perspectiva cabe plantearse cuál es el sentido del término irrealidad, empleado por Barrencocha. Se justifica que la autora haya apelado a él, pues Borges también lo incluye. Sin embargo, restringirse a su uso como valor explicativo, implica no trascender la visión que de su propia obra puede tener el mismo Borges. Habría que realizar, por ello, algunas precisiones. Borges tiene una concepción de la realidad, y desde ella ataca otra, entre cuyas características se incluyen los aspectos antes mencionados. Por lo tanto, Borges no sólo caracteriza su propia definición de realidad sino que al mismo tiempo indica los rasgos de aquella que intenta conocer.

que en muchos puntos el autor concuerda con los planteos de Barrenechea, por lo cual necesariamente mi enfoque de sus ideas habrá de ser más restringido.

Al hablar de motivación e invención, Alzaraki se refiere al hecho de que si la realidad tiene un carácter inaprehensible, ello limita los alcances del arte a una representación o a una mimesis, tal como lo planteaba Auerbach. Más adelante alude a que en Borges lo concreto adquiere un valor genérico y sostiene que "las realidades concretas de sus cuentos son los que el mundo concreto es para los místicos: un sistema de símbolos" (pág. 21). De tal modo lo concreto adquiere una intensidad que no posee en tanto se lo concibe sólo como un ente individual. Para el autor, cada personaje concreto remite a un arquetipo, a un "otro" abstracto, que constituye realmente lo genérico. El autor se refiere también a la importancia de los símbolos en la obra bergiana señalando que en éstos encuentran su realización tanto la esencia como el fenómeno. El autor afirma que el símbolo aspira a captar en sí fenómeno mismo la idea, y en esta función reside su carácter de revelación.

Alzaraki destaca, en líneas generales, la existencia de una serie de motivaciones metafísicas y teológicas en los cuentos de Borges, que reciben una transformación y una invención literarias. Motivación e invención, como idea y fenómeno, se resuelven en un símbolo que las expresa sintetizadas. En las narraciones bergianas adquieren mayor intensidad estética "al ser secundadas por una doctrina que las interpreta y explica" (pág. 31), y simultáneamente las hipótesis filosóficas "se llenan de realidad al transformarse en materia narrativa" (pág. 31).

Considero que esto lleva a un enfoque de la cosmovisión bergiana con la finalidad de hacer resaltar sus

niveles de coherencia, y, simultáneamente, para indicar en cada caso con respecto a qué otros tipos de cosmovisión el autor ha efectuado su elección.

En el capítulo segundo, dedicado al estudio de temas y subtemas, Alazraki realiza un inventario de algunos de los aspectos más abordados por Borges. El autor afirma que definir los temas de Borges "significa mostrar la relación entre la invención de la fábula ~~estas~~ ~~estas~~ ~~estas~~ ~~estas~~ y la motivación que la promueve o explica" (pág. 35). El autor enumera los siguientes temas: 1) el momento o instante que agota la historia del hombre; 2) el carácter ilusorio de la realidad, manifiesto en la posibilidad de invertir la relación entre espectador y personaje, hecho que supone que también el lector o espectador sea concebido como personaje, con lo cual lo real y lo ficticio se yuxtaponen hasta confundirse; 3) el tema del laberinto; 4) la idea panteísta de que todo hombre es dos hombres; 5) el mundo como sueño de alguien; 6) la ley del mundo como compleja red de causas y efectos; 7) el tema de la memoria; 8) el tema del tiempo que modifica el contexto de una obra, cambiando de este modo su sentido, sus valores, sus alcances, y 9) el tema del coraje como la virtud básica para los argentinos.

El autor señala que en cada obra puede haber un tema como predominante y aparecer algún otro como subtema. Afirma que en la medida en que la prosa de Borges está determinada por una serie de sistemas de percepción, sentimiento y pensamiento, es un requisito el estudio de dichos aspectos para poder abordarla.

Me ha resultado muy interesante el análisis que hace el autor en torno a la imbricación entre temas y subtemas en la obra borgiana, puesto que sugiere un tipo de análisis componencial, es decir un análisis que implica la

existencia de un conjunto de unidades globales que se articulan con el predominio de alguna y que en la manifestación puede adquirir distintas modalidades. Esta sugerencia se halla implícita en el texto de Alaxraki y resulta una contribución muy interesante con respecto al abordaje literario en general, incluyendo aún esta otra posibilidad: quizá se logre en algún momento discriminar una serie de temáticas que se reiteran en las obras literarias, cuya ausencia o presencia en alguna de ellas tendría un valor específico. De tal manera, también habría un repertorio temático que pertenecería al plano del paradigma, entre cuyos miembros cada autor realizaría una elección inadvertida para él mismo.

Por otro lado, me pareció sumamente interesante el planteo del autor del hecho de que cuando se incluye una ficción dentro de otra, la más inclusiva adquiere el carácter de realidad. Esto supone la teoría de que así como el personaje espectador de una ficción es igualmente personaje, dentro de una concepción más inclusiva, también lo es el lector del texto. Todo ello remite a la teoría de que en la relación entre los seres humanos un espectador es capaz de observar una escena global pero sin llegar a captar que él a su vez está representando una escena global para un otro espectador.

En el capítulo dedicado al caos y al orden, el autor señala la importancia que tiene en la obra borgiana el esfuerzo de la inteligencia humana por penetrar al universo a través de los recursos de su mente. Alaxraki agrega que para Borges, si existe un orden, éste responde a leyes divinas y no humanas, o bien existe la posibilidad de que no haya orden alguno. De todas maneras, "en ambos casos el universo resulta impenetrable; la inteligencia humana no puede reconstruir un orden que no existe o que si existe está regido por leyes divinas, inaccesibles a la inteligencia de los hombres" (pág. 43).

De tal modo, Borges concibe al universo como un caos, según lo señala Alazraki. Es interesante la doble versión que Alazraki indica que se puede tener de esta realidad: por un lado, en términos de una biblioteca total, en la cual se incluye todo el pasado y el futuro que es inaccesible al hombre porque "sus páginas son un caos de letras combinadas al azar, y que, sin embargo, sus bibliotecarios no cesan de interpretar" (pág. 45). Por otro lado, existe una concepción del universo en términos de una gigantesca lotería, lo cual también supone la noción de azar. Es este azar precisamente el que rige la vida humana. Existen sin embargo diferencias entre ambas concepciones, puesto que en la primera el universo aparece en términos de representación, mientras que en la segunda aparece como determinado por una representación. Uno y otro aspecto, el carácter representacional y el fenoménico están, según pienso, inextricablemente combinados, en la medida en que todo fenómeno remite a una representación abstracta que la rige.

Más adelante el autor se refiere a que, frente al caos del universo, la inteligencia humana opone el prurito de orden que permite la generación de un nuevo mundo creado por la mente. El autor finaliza este capítulo afirmando que de "la visión caótica del universo emerge esa imagen favorita de Borges: el laberinto. El laberinto representa en mayor o en menor medida el vínculo a través del cual Borges lleva su cosmovisión a casi todos sus relatos" (pág. 52).

Es interesante consignar que este modo de abordar la realidad, característico en Borges, supone el rechazo de toda teoría del aprendizaje por ensayo y error mediante el intento de contrastar las hipótesis operando sobre la realidad. El caos del universo y el intento de su comprensión mediante la mente constituyen en realidad dos series parale-

las que no establecen contacto alguno a través de la acción transformadora del hombre sobre dicho caos, en un esfuerzo de comprenderlo transformándolo. Esta hipótesis tiene que ver con una definición específica que en la narrativa borgiana existe acerca de la acción muscular voluntaria.

Por otro lado, la noción de Borges del azar no se refiere a ningún sujeto específico, sino que implica una cierta indeterminación acerca de la identidad de aquel sobre quien recaen los sucesos. Este modo de considerar el azar tiene que ver con el modo como Borges concibe al individuo, en términos de miembro de una clase más global.

En el capítulo referido al universo como sueño o libro de Dios, Alazraki expone la doctrina budista del mundo como sueño, que constituye otro de los temas centrales de la narrativa de Borges. Asimismo, un personaje puede soñar a otro, lo cual "deja entrever la posibilidad de una serie infinita de soñadores" (pág. 55). Esto tiene que ver con la concepción del mundo como si tuviera un carácter alucinatorio. También Alazraki se refiere a la relación entre dos personajes, uno de los cuales cree ser dueño y hacedor de su destino, con una dimensión humana, mientras que en realidad está cumpliendo "un texto o plan divino en el cual está ya escrita su suerte" (pág. 58). El autor agrega que "Hasta esos vanos esfuerzos han sido previstos en el sueño de Alguien que los ha soñado o en el libro de una divinidad que los ha escrito" (pág. 59).

Este planteo resulta sumamente interesante puesto que toma en cuenta dos problemas: el de la ambición y el de las relaciones interhumanas.

Con respecto a la ambición, podemos decir que en la obra borgiana aparece como trampa que sólo sirve para cegar al individuo y hacerlo desconocedor de su propio destino, ya fijado de antemano en el momento^{en} que cree que lo

está forjando. El sujeto aparece tanto más como determinado desde el exterior cuanto más libre se cree y compromete en ello sus esfuerzos. Esta hipótesis incluye la noción de un pseudo desafío al destino, por cuanto implica el compromiso vital. El verdadero desafío es de tipo cognitivo: el develamiento de las incógnitas, y no el compromiso.

En cuanto a las relaciones interhumanas, podemos observar la asimetría de los vínculos, en tanto el otro queda revestido siempre con el significado de alguien que está forjando el destino del propio sujeto, o de alguien que es forjado en su destino por el propio sujeto, o bien que actúa como un cebo para que el sujeto caiga en la trampa de creer que está forjando su propio destino cuando en realidad éste ha sido forjado por otros.

En el capítulo quinto de la primera parte, dedicado al tema del panteísmo, el autor se refiere a la noción del mundo como un espectáculo que Dios concibe, representa y contempla. En tanto esta hipótesis supone que todas las cosas son diferentes expresiones momentáneas de la divinidad, el autor considera la idea de que todo es todo, que en la narrativa de Borges "puede ser la solución no sólo de los enigmas de la historia, sino también de las incógnitas que plantea el mundo de sus narraciones" (pág. 61). Desde esta perspectiva puede entenderse también la identidad de los contrarios. El autor agrega que "la noción panteísta de que un hombre es los otros significa la negación de la identidad individual, o, más exactamente, la reducción de todos los individuos a una identidad general y suprema que los contiene a todos y que hace, a la vez, que todos estén contenidos en cada uno de ellos" (pág. 63).

Puede aceptarse, entonces, la posibilidad de que exista una identidad única y universal, concepción a partir de la cual el autor justifica la idea de Borges de que "cada

hombre es un órgano que proyecta la divinidad para sentir el mundo" (~~El hombre es un órgano~~).

Para Alasraki, "la eliminación de la identidad es, pues, la consecuencia más directa del panteísmo. La individualidad de las personas es aparente: cualquier hombre es todos los hombres; cualquier hombre es un rasgo de ese rostro único que los contiene a todos" (pág. 67).

Considero que nos encontramos aquí frente a otra de las posibilidades de la reducción de lo específico a lo genérico, en el sentido de una restricción del valor de la participación vital como tal en tanto cada acto queda subsumido en la clase a que pertenece.

Me llamaron fuertemente la atención las referencias a la utilización que hace la divinidad con respecto al hombre como un órgano para sentir al mundo, circunstancia que tiene que ver con una concepción de los vínculos interpersonales en los cuales los demás figuran como mediadores imprescindibles para que el sujeto pueda percibir y organizar los estímulos provenientes de la realidad. El hombre, a la manera de un aparato más, quizá de un aparato de los sentidos, tiene esta misma finalidad con respecto a la mente divina.

En el capítulo ^{SOBRE EL} ~~antiguo~~ ^{el} microcosmos panteísta, Alasraki se dedica a considerar una derivación de la idea expuesta anteriormente. Me llamó la atención el planteo de Alasraki con respecto a que Borges, cuando se propone describir una imagen infinita, "se problematiza acerca de las limitaciones esenciales de la literatura respecto a la realidad: el carácter sucesivo del lenguaje frente a la simultaneidad de la realidad" (pág. 76).

Luego el autor se refiere al modo como Borges trata de superar las restricciones del lenguaje a través de "una larga tirada de frases anafóricas que van dibujando el caos que gobierna el mundo" (pág. 77). El autor agrega: "los pla-

nos de contenido y forma (ahora en el contrato del estilo, como antes en el de la estructura del cuento) convergen en la realización de la misma función: la representación del mundo; el estilo... queda así entendido no como ropaje o vestimenta del tema, sino como su cuerpo mismo" (pág. 77).

En estos casos se trata de una visión microcosmista, en tanto un objeto específico representa al universo en su totalidad. El autor llama la atención hacia el hecho de que "la visión mística-panteísta del microcosmos ocurre en un ambiente banal, opuesto al carácter divino de la aparición" (pág. 78). Nos encontramos con dos nociones contradictorias reunidas en una unidad, hecho que tiene el efecto de un camóflaje, que, según Alcaraz, es una figura frecuente en el estilo de Borges. Este modo de ubicar la visión microscópica en un ámbito banal tiene dos funciones. Por un lado supone que analice este ambiente banal en parte de la divinidad y por otro lado implica una burla a la seriedad de dicha doctrina, que como cualquier otra doctrina filosófica es sólo literatura.

Por mi parte, quisiera señalar que la noción de sucesividad en el lenguaje frente a la de simultaneidad de la realidad requiere algunas aclaraciones. En efecto, la realidad se resuelve en el sentido de que es temporal, imitación que lleva a plantear que cuando el autor se refiere a la realidad ^{SIMULTANEA} se refiere al modo en que la captan los sentidos. A diferencia de la captación lingüística, de carácter sucesivo, así como lo es la generación de signos lingüísticos, en el ámbito visual, al cual el autor parece referirse sobre todo cuando alude a la realidad, nos encontramos con la simultaneidad, en el sentido de que es posible captar diferentes momentos de los más diversos procesos. En por ello que Borges se refiere a iguales objetos, misticismo del microcosmos, en términos predominantemente visuales.

Por otro lado, me resultó muy interesante el planteo del autor con respecto al contexto banal de una relación. Tiene que ver, según pienso, con la concepción de un hábito no diligencioso, que lo diferencia como tal. En última instancia, remite a la idea borgeana de una mente que trasciende fuertemente las restricciones que le imponen su propia corporeidad, el cuerpo fisiológico con sus necesidades, para alcanzar un mundo puramente representacional.

En el capítulo séptimo de la primera parte, Alasinski estudia el tema del tiempo. Señala que "como el punto microscópico que puede contener el universo, un minuto puede citarse la eternidad" (pág. 83). Añade que para Borges el hombre está hecho de una sustancia que es el tiempo pero que en el plano del arte, donde es creador, puede trazar esas esquemas corporales como Dios traza los suyos en las páginas del universo" (pág. 84). Según el autor, Borges dilata de la experiencia humana, que pueda ampliar el tiempo o acortamientos de los instantes. Trata la importancia de la temporalidad oculta o circular.

El autor también considera la relación entre ficción y realidad, por la cual los seres históricos y reales son transformados en personajes ficticios y viceversa. Esto tiene que ver con la concepción de que el como escritor y el lector que lo va a leer forman parte de una ficción que es perceptible o imaginable por alguien.

Me resultó muy interesante el planteo del autor con respecto a que la realidad para Borges está vista desde un aspecto eterno, es decir "no lo singular sino lo general", no seres individuales sino arquitectos" (pág. 89). Resalta, según el autor, que la realidad debe organizarse y abarcar una serie muy alta de entidades.

15

sarse en sistemas, en ciclos, en simetrías.

El autor considera luego diferentes concepciones de la temporalidad en Borges, para quien ya existe el porvenir desde el cual fluye el tiempo. El autor insiste posteriormente en que toda literatura posee una existencia que se desliza "por ese carril temporal que el lenguaje le impone: la sucesión, la organización, la reducción a esquemas de la realidad caótica" (pág. 91).

La concepción de la temporalidad de Borges me ha resultado extremadamente interesante, y, según pienso, tiene que ver con la teoría de la memoria que, para Borges, es incapaz de retener todo lo ocurrido en un instante, y en última instancia es incapaz de organizar los instantes como ya pasados. Igualmente, la noción de azar, que tiene que ver con la de futuro no previsto, tampoco surge, salvo en términos de un juego jugado por una divinidad desconocida, pero no en relación con los vínculos interhumanos de un sujeto específico.

En el capítulo octavo de la primera parte, dedicado al estudio de la ley de causalidad, el autor señala que en la literatura borgiana cada causa es capaz de efectos imprevisibles, y que también es imposible de determinar la enorme cantidad de causas que ^{ORIGINARON} ~~determinan~~ un cierto efecto. Cada causa y cada efecto están condicionados por infinitos conjuntos de causas y efectos, y cada conjunto, al agregarse los demás, cambia por completo su valor y sus consecuencias. Por ello, para Alazraki la concepción de la historia en Borges supone "una infinita malla de incontables causas y de imprevisibles efectos" (pág. 96). Cada hecho implica la historia universal.

Me ha llamado la atención el planteo del autor, quien señala que otra perspectiva en que Borges enfoca la ley de causalidad consiste en que el orden incommovible de

causas y efectos forma a la larga un círculo donde el último efecto es también la causa del primer efecto" (pág. 98).

Considero, por mi parte, que la ley de causalidad borgiana supone siempre un efecto, que es la progresiva pérdida del deseo, aquello que, tal como lo indica Alazraki, constituye "un escollo" (pág. 95), que impide la constitución del hombre nuevo, de un hombre carente de afectos, e incluso desprendido de su propia carne, que deja de constituir algo esencial para él. Podemos entender así la concepción de una historia en Borges, que supone la constitución de un hombre mentalizado, historia que pasa a ser paralela (sin intersección posible) con otra que no se refiere al hombre sino a cuerpos animalizados e inanimados (entre ellos el cuerpo del hombre como otro mero objeto) que tienen vínculos entre sí.

En el capítulo noveno de la primera parte, que trata de lo esencial argentino, Alazraki presta atención a ciertos aspectos de la obra de Borges que tienen que ver con su inserción en el ámbito cultural del país de sus orígenes. Enfatiza a lo largo de todo el capítulo la importancia que Borges le da a ciertos personajes, el gaucho y el cuchillero, y a su valor supremo, el coraje. El cuchillo es el instrumento para hacer justicia y su expresión de valor. El coraje está relacionado, tal como puede inferirse en la obra de Alazraki, con la noción de honor y de rebeldía. El destino argentino queda subordinado a la ley de la lanza y el cuchillo, es decir la del honor. Alazraki también opone dos tipos de leyes, la del derecho escrito y la de la sangre, ley esta última que supone la noción de valentía, de honor.

Este tema me parece extremadamente interesante puesto que parece contradecir todo lo expresado hasta aquí sobre Borges (en términos de un conjunto de leyes que para

el hombre son desconocidas), puesto que implica un énfasis en otro conjunto de valores, los del coraje, los del honor. ¿Cuál es la relación entre ambos tipos de leyes, la ley de una mente que genera el universo por un lado, y la ley del coraje, del honor personal, por otro? Borges parece señalarlo cuando se refiere al "inútil coraje" en un poema ("Al coronel Francisco Borges"). Se trata en realidad de un coraje y de un honor que tienen el sentido de comprometer al ser humano en una circunstancia específica. El código del honor queda subsumido dentro del código más abstracto de leyes generadas por una mente divina y que regulan el universo. Si bien desde un hombre específico puede ser más importante el honor que esas leyes, desde el punto de vista genérico, y es ésta la visión de Borges, el vínculo es exactamente inverso, puesto que cada acto de valentía específico queda dentro de una concepción del mundo en términos de representación generada por una mente puramente cognitiva.

El capítulo décimo de la primera parte incluye una serie de conclusiones que constituyen un enfoque sintético de los puntos estudiados hasta aquí. El autor señala que en Borges el común denominador de todos sus temas es "un relativismo que nos obliga a ver la realidad en perpetuo movimiento, que nos incita a trascenderla más allá de su monótona cotidianeidad y a descubrirle nuevos valores y nuevas dimensiones" (pág. 117). Según el autor el relativismo de Borges nos acerca más estrechamente a la realidad, pero no una realidad crónica que aturde sino a "una realidad inverosímil, contradictoria, ambigua y, a veces, hasta absurda" (pág. 118). Pero, tal como lo plantea el autor, estos rasgos son "los ingredientes auténticos de su irrecusable misterio" (pág. 118).

El planteo del autor acerca del relativismo como hipótesis básica en la narrativa borgiana resulta de sumo valor en tanto permite esclarecer el modo como el personaje borgiano trata de explicarse la vida en su totalidad, la historia. A ello podríamos agregar que esta misma vida que para el personaje es relativismo, no lo es si se la concibe desde una perspectiva divina. Encontramos aquí una oposición entre el intento cognoscente del ser humano y las limitaciones dadas por su incapacidad para acceder a la lógica de la divinidad, lógica que parece basarse en generar el mundo como un modo de ejercer su poder contemplativo y usar al hombre a la manera de un aparato sensorial propio.

La segunda parte del libro está dedicada al estudio del estilo en Borges. En el primer capítulo, sobre Borges y el problema del estilo, el autor afirma que el estilo borgiano "no es orfebrería sino herrería, no ornato sino función, uso, eficacia. La imagen o el adjetivo que de alguna manera no es célula viva capaz de función, es un cuerpo inútil que entorpece la buena fisiología del texto" (pág. 133).

Agrega que Borges no tolera una forma estilística sin estar justificada desde el punto de vista expresivo, lo cual supone considerar al estilo como un órgano a la manera de ciertos músculos que no sentimos pero que ejecutan nuestra voluntad. El estilo en Borges está supeditado al fondo, a los temas que trata de desarrollar, con "una insobornable intolerancia a lo hermosamente superfluo" (pág. 137).

Este punto me ha resultado de gran interés, puesto que tiene que ver con la concepción borgiana acerca de que el mundo está regido por un conjunto de ideas, que son esencialmente las mismas y que pueden expresarse en múlti-

plés realizaciones. Cuanto más esencial sea el lenguaje, más cerca estará de esas formas abstractas, ideales, esa trama de la cual Borges trata de dar cuenta. Por el contrario, todo intento de morosidad en el lenguaje en sí mismo supone un fracaso en la expresión de aquello que es lo único que para Borges justifica la obra literaria, es decir, constituirse en un modo de expresar y de acceder al pensamiento divino, en términos cognitivos. El fracaso estético, el fracaso estilístico, consiste para Borges en abandonarse a la delectación de una imagen por el valor que tiene en sí misma, supone un alejamiento progresivo de la capacidad cognitiva, un compromiso en una realidad engañosa, y de allí la justificación de su actitud estilística.

En el segundo capítulo de la segunda parte, Alazraki estudia las variantes narrativas en Borges, que surgen como resultado de la confrontación de versiones sucesivas de un mismo texto. El autor señala un "afán de geométrica precisión en el estilo" (pág. 143) de Borges. Me ha resultado de extraordinario interés el hecho de que en uno de los cuentos, Borges cambiara, tal como lo plantea Alazraki, "obrar" por "imaginar". Alazraki comenta: "Una variante que, en sí misma, es una declaración de fe de su credo literario: una literatura que, más que observar, imagina; más que transcribir la realidad, la elabora fantásticamente" (pág. 147). En otro ejemplo se observa el pasaje de un sujeto concreto a un sujeto inespecífico, lo cual supone "una tendencia abstractora, una voluntad de presentarnos la realidad tamizada por la imaginación y el entendimiento humanos" (pág. 147).

También me resultó sumamente valioso el hallazgo del autor de la utilización por Borges del recurso metonímico, que le permite discriminar entre "dos sujetos aparentemente indivisibles: la realidad inmediata e irreversible

('mi carne', la inexorable naturaleza humana) y el rechazo de esa realidad ('yo', la voluntad)" (pág. 149). La metonimia tiene aquí una función, según el autor, de establecer una "separación de lo concreto y de lo abstracto en el plano del estilo" (pág. 149).

Por otra parte me ha llamado la atención una cita de Borges quien, hablando de Emerson, alude a un modo de exponer un discurso. "Componía como por sentencias aisladas, sin continuidad... El decía que no creía en los argumentos. Su estilo es un simulacro de sucesión" (pág. 153).

En cuanto al uso de la metonimia, considere que tiene que ver con la oposición en un mismo sujeto de los dos tipos de realidades a los cuales Borges alude, una realidad cognitiva y una realidad que funciona como objeto de ese conocimiento para los demás y que constituye en el propio sujeto un lastre que dificulta el propio conocimiento.

En cuanto a la sustitución de "obrar" por "imaginar", tiene que ver con los tipos de acciones que pueden aparecer en la narrativa borgiana que ^{FMPLICAN} ~~son~~ ^{de} origen, más que verbos de acción, de transformación de la realidad, o verbos de generación de una realidad en términos representacionales.

En el capítulo tercero de la segunda parte Alaraki estudia el "modus operandi" en la narrativa borgiana. Comenta que Borges "juega con las cosas, no necesita jugar con las palabras" (pág. 156). El lenguaje es para Borges un vehículo significador. El autor analiza un texto de Borges señalando que "las palabras valen por lo que significan y van registrando las acciones con el impersonalismo de un texto de historia. Ningún término es de intención afectiva o embellecedora" (pág. 157). Alaraki señala que el estilo invisible de Borges es aquel en el cual "cada palabra funciona eficientemente según la valencia semántica, como sig-

no que traduce lingüísticamente una cosa, una noción, una acción y que... 'parece' en esa traducción; la palabra, pues, carcece de destreza física (elegancia, belleza, sugestión, efusión, brillo, alcurnia y otros atributos que le asignan nuestros modernistas) y desaparece en ese acto por el cual se justifica: significación" (pág. 158). A diferencia de lo que ocurre con las palabras, las cosas representadas a través de ellas incluyen un sentimiento de pesadilla, de sueño. Se produce una utilización del referente del relato en términos paradójicos, desconcertantes para el lector.

El hecho de que Borges adhiera a tal concepción del estilo, no supone falta de elección sino que, tal como lo plantea Alazraki, existe en Borges una elección definida, puesto que cuando se dispone "a construir la frase es muy consciente de las varias aristas de cada palabra y de las múltiples posibilidades de elección que plantea cualquier detalle; Borges se inclina hacia aquellos costados de la palabra y hacia esas palabras que al articularse producen el efecto que mejor conviene al tema de su cuento" (pág. 167). El autor señala la oposición entre la transparencia de la prosa y el sentido abstracto y simbólico de la narración, hecho que da origen a una paradójica oposición.

Desde mi punto de vista, este intento de Borges de tomar al estilo como invisible tiene que ver con su concepción del estilo como un instrumento cognitivo y no como objeto para que el autor se exhiba. Sólo es posible mantener un alto grado de restricción de la información acerca de sí mismo si el estilo está extremadamente cerca de aquello a lo que presuntamente se hace referencia. Es por eso que el estilo deja de ser ornato para transformarse en significador. Si lo que resulta extraño es la cosa

significada y no el estilo, es porque Borges pone el acento sobre una realidad exterior al lenguaje y de la cual éste "objetivamente" trata de dar cuenta, aunque esta cosa sea meramente representacional y trasgreda las leyes consensuales. ^{DE LO} ~~Por~~ el contrario, y en este punto resultan muy claras otras opciones que señala Alazraki cuando se refiere a la palabra en términos de "destreza física", el estilo pasa a ser una acción que tiene el valor de un compromiso vital que dificulta el abordaje cognitivo de una realidad que en última instancia es un designio de la divinidad, que genera un universo aparentemente caótico, pero que posee un orden que trasciende a las leyes que pueda captar la mente humana.

En el capítulo cuarto de esta segunda parte, Alazraki estudia la adjetivación en Borges. Comenta que "el adjetivo es, tal vez, el elemento más activo en la prosa narrativa de Borges" (pág. 162). Señala que éstos tienen para Borges una doble función, significativa y expresiva, aunque Alazraki estudia sobre todo esta última. Agrega: "en la prosa de Borges los adjetivos atributivos o epítetos devienen vehículos expresivos de la concepción del mundo que rige sus narraciones, pues muestran de qué manera lo real -el sustantivo- ha sido absorbido por esa concepción. El adjetivo es, así, el resultado final -en el estrato del lenguaje- de un proceso de asimilación y modificación de la realidad que revola los centros de interés de su autor" (pág. 172). El autor se dedica entonces a discriminar diferentes tipos de adjetivación: a) adjetivo -tío, b) adjetivos metonímicos, c) hipálage, d) oxímoron, e) adjetivación bivalente.

Al referirse a los adjetivos-tío el autor alude sobre todo a aquellos que incluyen la noción de infinitud o sus derivados, así como aquellos que suponen una cualidad

relacionada con la dificultad para el conocimiento. Al estudiar los adjetivos metonímicos, el autor afirma que para Borges "una realidad inmediata está fecundada por una abstracción teológica, metafísica o estética, en lo particular se instala lo genérico" (pág. 176). Agrega: "En el plano del estilo asistimos a una operación semejante: el adjetivo no expresa cualidades que están contenidas en las cosas sino alrea, más bien, la reacción que esas cosas provocan en el personaje o en el narrador; de esta manera el adjetivo condensa, en una palabra, un efecto que de otra forma hubiera requerido una digresión descriptiva, un alto en la secuencia de la narración. En este sentido, la pródiga adjetivación es en la prosa de Borges un medio de economía verbal" (págs. 176-177).

Refiriéndose a las traslaciones metonímicas, describe el autor la transformación de lo concreto (causa) en lo abstracto (efecto). Se refiere con ello a lo que llamamos adjetivos de juicio, que incluyen en el texto los efectos emocionales que el objeto genera en el autor. El juicio expresado en el adjetivo no alude al objeto sino a los efectos emocionales que produce, los cuales quedan incluidos dentro de la causa.

Con respecto a la hipálage, el autor afirma que es "una forma más de abstracción en el plano del estilo; el adjetivo, al deslizarse de su primitivo destinatario para acoplarse a otro sustantivo, convierte un enlace lógico, significativo, en irracional" (pág. 181). El autor agrega que la eficacia del uso de la hipálage en la prosa de Borges reside, justamente, en trascender ese orden tieso y racional y acercarse a una realidad menos esquematizada, y por eso, más incoherente e irracional. Esto supone cambiar un orden consagrado y lógico por uno de apariencia irracional, cuyo efecto

de simultaneidad, de superposición, devuelve a las cosas su complejidad.

Con respecto al oxímoron, el autor señala que en la obra de Borges es un modo de expresión de una realidad paradójica, contradictoria. Alazraki agrega que a través del oxímoron Borges intenta la reunión y reconciliación de dos nociones que normalmente se contradicen y rechazan. Afirma que " los dos elementos contradictorios que Borges reúne en el oxímoron no se anulan ni se excluyen; se complementan para expresar una paradójica noción que por su contradictoria complejidad relativiza el valor de las palabras" (pág. 194).

Con respecto a la adjetivación bivalente, Alazraki señala que para Borges tiene el sentido de apuntar a dos aspectos de las cosas, uno físico y otro moral. También, en relación con objetos y ya no con personas, tiene por función indicar un aspecto concreto y otro de carácter más abstracto. En este caso, un adjetivo puede tener una función significativa y el otro una función expresiva. El autor agrega que "el enlace de los dos adjetivos, referidos al mismo nombre, crea una nueva función expresiva, fruto del contraste" (pág. 196). Este doble modo de adjetivar de Borges se relaciona con el modo de concebir los hechos novelescos del tema que quedan incluidos dentro de la especulación teórica.

El autor correlaciona luego los cinco tipos de adjetivos estudiados con las concepciones generales que ha considerado en la obra borgiana, y agrega, finalmente, que existe un fuerte predominio cuantitativo del adjetivo en el estilo borgiano, puesto que no hay casi sustantivo que no esté adjetivado.

En el capítulo quinto de la segunda parte, Alazraki estudia las figuras de continuidad. El autor señala que en los cuentos borgianos hay poco lugar para la imagen, que tiene más que ver con las figuras de semejanza que con las

de continuidad. En cambio las figuras de continuidad tienen fuerte influencia en la obra de Borges. Alazraki recuerda que Borges es un escéptico de las metáforas nuevas, puesto que supone que las metáforas reales ya fueron captadas y escritas alguna vez. Alazraki señala que la realidad es captada por Borges metonímicamente. Comenta que el uso de las figuras de continuidad se justifica en Borges porque contra la atención sobre una parte, la cual supone el todo.

Estudia luego "el gran plano" sineodóquico, el cual supone la concentración en un aspecto o parte del objeto para revelarlo en su totalidad, lo cual le da a la prosa de Borges cierto aspecto realista que se contrapone con el carácter alegórico general. Al jerarquizar una parte por el todo, en especial si esa parte es la que desempeña la acción o función que asociamos a la persona, convertimos a la parte en una entidad que realiza una voluntad diferente de ella misma.

El autor estudia también un tipo de sinécdoque que reemplaza objeto por materia. En este caso, según el autor, en el tránsito del material al objeto "recuperamos algo de su perdida realidad" (pág. 215).

Otro tipo de sinécdoque consiste en transformar una acción en el objeto que la supone o a través de la cual se lleva a cabo. En estos casos el objeto inanimado por el cual se sustituye la acción adquiere una cierta independencia con respecto al sujeto que realmente la ejecuta y con respecto a la ejecución misma.

Alazraki estudia también la metonimia señalando la importancia de ésta por su efecto abstraedor. Afirma que "mientras la sinécdoque agrega a su estilo cierta medida de realismo, de visualización, la metonimia actúa en sentido opuesto: tiende a abstraer lo concreto" (pág. 217). Alazraki considera entonces la sustitución de la causa por el efecto, queda la posibilidad de un mayor grado de especificación y condensación

verbal, puesto que "el efecto adelanta aquellos aspectos de las cosas que interesan a la narración, concentrando nuestra atención en ese costado que importa. La omisión de la causa es una forma de evitar la innecesaria presencia de sus otras aristas" (pág. 217).

El autor considera también otras formas de abstracción en la narrativa de Borges. Toma en cuenta cómo Borges incluye como núcleo de una construcción un sustantivo abstracto que es a su vez modificado por un complemento indirecto que incluye como término de la preposición un sustantivo concreto. En este caso, el centro de gravedad de la atención se desplaza del sustantivo concreto a la cualidad incluida en el sustantivo abstracto, con lo cual interesa más ese aspecto abstracto que el todo concreto. Además, lo abstracto, al convertirse en núcleo, funciona como el verdadero objeto de la frase. Por otro lado, la cualidad pierde su dependencia del sustantivo al que antes estaba unida, y lo abstracto, de ese modo, adquiere autonomía. El autor señala que el modo de construir las frases en Borges "impone a la prosa un matiz genérico, abstracto, que, como la traslación alegórica de los temas de sus ficciones, crea la ilusión de una verdad sustancial" (pág. 224).

Para finalizar este apartado, el autor se refiere a otras sustituciones metonímicas, como ser continente por contenido, contenido por continente, y el signo por la cosa significada.

Me ha llamado especialmente la atención un tipo de figuras de continuidad estudiadas por el autor, la sínecdoque consistente en una sustitución de una acción por el objeto que la realiza. Esto tiene que ver con el tipo de acciones que pueden realizarse en la obra borgiana y con qué es lo que ocurre cuando estas acciones se relacionan con la transformación del otro. En este caso, el propio sujeto deja de experimentarse como sujeto de la acción, que pasa a ser ejecutada por un ob-

jeto que adquiere independencia de él.

En cuanto a la sustitución del objeto por la materia, tiene que ver con una búsqueda de la esencia de la cosa, dejando a un lado todo el trabajo del hombre para transformarla en un objeto humanizado, en el sentido de que muestre el sello del trabajo.

Llama la atención, por otra parte, que al referirse al "gran plano sinecdótico", Alazraki cite sobre todo ejemplos en los cuales se centra la atención sobre una parte del cuerpo en lugar de su totalidad. Esto tiene que ver con una concepción de que esa parte del cuerpo se transforma en algo diferente de la totalidad al incluirse en una escena, en un compromiso.

En cuanto a los adjetivos metonímicos, que suponen una inversión en la cual el efecto aparece antes que la causa, tienen que ver con una concepción general de la causalidad en Borges, en la cual es muchas veces el efecto al que aparece como causa, de un modo circular. Esto supone un cierto tipo de metalogismo. La hipálage, por su parte, tiene que ver con la hipótesis de que existe un universo de cualidades abstractas que pueden circular a través de diferentes objetos concretos. Con ello, la cualidad se vuelve independiente del objeto que la posee.

En las conclusiones, que constituyen el último capítulo de esta segunda parte del libro, el autor señala la importancia de ciertos elementos como los paréntesis o la conjunción disyuntiva, que indican cómo Borges reniega de los absolutos. Indica que hay un fértil campo para nuevas investigaciones que deja a un lado por el momento.

N. Rosa

En 1969 este autor estudió un aspecto de la narrativa de Borges que tiene valor central: el laberinto. Rosa

señala que el laberinto posee un componente caótico. Destaca la importancia de la especularidad que determina una falsa simetría en la cual se resuelven las leyes del azar. Se trata de un espacio aleatorio donde emerge lo monstruoso. Me pareció muy interesante el señalamiento del autor acerca del carácter antirrepresentativo del laberinto. Afirma que es "el escándalo lógico por excelencia" (pág. 143). En el centro del laberinto hay, según el autor, una cámara en la cual se consume la muerte, que es equiparada al enigma, y al encuentro de la identidad. El camino para alcanzar el centro del laberinto en la narrativa borgiana, es, según Rosa, de tipo descendente.

El autor destaca que en el laberinto el componente simbólico queda degradado a una pura ornamentación preciosista, lo cual determina el deslizamiento de sentido, una devaluación semántica. Por ello posee un valor de encubrimiento. El laberinto no sólo vela un signo mayor sino que simboliza el ocultamiento. El laberinto se transforma en una imagen de sí mismo, en una ficción. Se produce entonces un proceso de desamentización. El autor menciona diferentes tipos de laberintos, como el laberinto óptico (espejo), el laberinto de piedra (lo cerrado circular), el laberinto de arena (lo vasto infinito).

Me ha resultado muy sugerente la hipótesis del autor acerca de escribir un libro como equivalente de construir un laberinto o una muralla. Rosa afirma: "Escribir un libro es como pretender hacer tabla rasa de todos los libros anteriores: quemarlos; o mejor, reescribirlos" (pág. 149).

El autor destaca también que en la literatura de Borges la figura aparece como fondo y que el signo prevalece sobre la significación en un espacio en que dominan el desorden y la proliferación.

También me resultó sugerente el planteo del autor acerca de que la obra borgiana aspira a un centro que constituye un vacío. Para Borges ese centro único e irrecuperable es literario. Se trata de "una literatura que se constata a sí misma en los estadios literarios más peligrosos, volviéndose especularmente sobre su propio reflejo: el estadio narcisístico del relato" (pág. 155).

Agrega que el espacio circular de la narrativa borgiana se produce al negarse, existe negándose. En este aspecto prevalecen las figuras mientras que los contenidos constituyen el fondo. Estas figuras son imágenes engañosas. La realidad, en Borges, según Rosa, es de tipo intratextual o bien intertextual. Detrás de los símbolos borgianos no hay realidad alguna.

El autor señala también el valor de la perifrasis enigmática, que constituye un proceso de ocultamiento, puesto que uno de los elementos que entra en relación se desvanece frente a otro que lo alude y lo oculta, y ello a partir de un eje generador constituido por un elemento referencial que en sí mismo es un enigma. Esta perifrasis es un modo de omisión y ciframiento.

El autor señala además que las obras borgianas constituyen un único texto de carácter laberíntico sobre el tema del laberinto y con técnicas laberínticas en las cuales una doble ausencia aparece como la presencia dominante del enigma.

La lectura del laberinto, según Rosa, vuelve al lector figura de ese secreto. Además afirma que en la literatura borgiana cada signo remite para su significado a otro signo. "El significado de la literatura de Borges es la literatura" (pág. 172).

Desco comentar alguno de los aspectos mencionados por el autor. En primer lugar me ha parecido valioso el plan-

teo acerca del laberinto como figura estructurante de la narrativa borgiana, con su componente de antirrepresentatividad y de caos. Se trata, según mi modo de ver, de una figura retórica que estructura toda la narrativa, me refiero a los metalogismos por supresión. En cuanto a la equiparación entre el enigma que está en el centro del laberinto y la muerte, en un aspecto central. Para Borges todo conjunto de signos remite a un interrogante, el develamiento de cuya clave consiste sólo en el planteo de nuevas incógnitas.

En cuanto al modo de acercamiento al centro del laberinto mediante el descenso constituye uno de los tres modos de desplazamiento espacial, que posee significado propio. Vale la pena señalar también que el desplazamiento horizontal queda equiparado con el encierro en un conjunto de incógnitas que no puede ser develado. Constituye, pues, un equivalente de una labor investigadora fracasada desde su base.

La desenantización del laberinto, por la cual los signos sólo remiten para su significado a otros signos, y las figuras adquieren valor sobre los contenidos, tiene que ver con una teoría según la cual la realidad es instituida por los signos, es solamente signo.

En cuanto a los tipos de laberintos, que incluyen según Rosa también el laberinto temporal, tienen que ver con el modo como Borges concibe tiempo y espacio. Se trata de ámbitos generados por otra mente en los cuales el pensamiento del propio sujeto se confunde, a menos que genere una realidad que destruye a la otra que también es representacional, y éste es el sentido de la producción literaria, como modo de destruir otra realidad igualmente literaria.

Me resultó muy sugarente el planteo del autor acerca de una figura retórica, la perífrasis enigmática, que

podría correlacionarse con mi hipótesis acerca de los metalogismos, constituyentes de la base retórica de la narrativa de Borges.

En cuanto a la doble ausencia que Rosa menciona en varios pasajes, tiene que ver con las diferentes figuras por supresión que incluyen como estructurante la doble negación, es decir, en última instancia, negar al sujeto que niega y su actividad negadora.

Otro punto que me resultó sugerente es la mención que hace el autor del efecto de la literatura borgiana: el lector se vuelve figura del secreto del laberinto. El lector queda, entonces, incluido como un signo más dentro de la obra literaria. Este es el modo como Borges concibe la transformación operada por los signos que existe en otro: el lector queda sumido en un ámbito de incógnitas y el mundo que lo rodea está regido por las leyes de una sintaxis que él no conoce, las de la doble negación.

D. Anzieu

El trabajo de D. Anzieu (1971) sobre Borges constituye un estudio sobre el cuerpo y el código, tomando en cuenta la labricación entre sus cuantos y sus experiencias vitales, sobre todo en las relaciones interpersonales con sus padres.

Me resultó interesante el planteo del autor acerca de dos tipos de simetría en la obra borgiana, una "en relación con el plano vertical del espejo... y que es simétrica del objeto real", y la otra "en relación con el plano sagital (perpendicular al plano del espejo y pasando por el eje medio de la persona que mira al espejo); la parte izquierda de la persona real y de su campo se convierte en la parte derecha de la imagen real de la persona y de su campo,

e inversamente" (pág. 191). Más adelante el autor señala que a "un espacio simétrico corresponde un tiempo de la repetición" (pág. 193).

Encara luego el análisis de la concepción borgiana de un código que "funciona para sí mismo, sobre sí mismo, aparentemente fuera de su inserción en la realidad, desarrollando consecuencias puramente internas, rigurosas e ineluctables, hasta el extremo, hasta el absurdo, hasta alguna monstruosidad inhumana" (pág. 194).

Considera luego, en relación con "La biblioteca de Babel", dos paradojas, la de la inteligibilidad y la de la no inteligibilidad, y la del continente-contenido. Anieau afirma que si bien la Biblioteca es pura sincronía inteligible, los productos de ella, las obras, son no inteligibles. Agrega que ello plantea el problema de la comunicación humana, y que la pura combinatoria, si su estructura es exclusivamente fonológica y no semántica, funda la incommunicabilidad. En cuanto a la segunda paradoja, indica que no existe posibilidad alguna de contener todo aquello que la biblioteca contendría. Tampoco hay en la Biblioteca un libro que contiene la explicación de la Biblioteca.

Anieau postula que Borges desea indicar que "el inconsciente, es decir el cuerpo, que por sí mismo no tiene sentido, contiene, a condición de suministrarle un código, un potencial infinito de sentidos, de los cuales la totalidad de los hombres pasados, presentes y futuros no hacen, en el curso de sus vidas, sino actualizar variantes siempre diferentes en sus formas, siempre las mismas en el fondo" (pág. 198).

Agrega luego que "el viaje mítico del narrador a través de la Biblioteca de Babel es una exploración simbólica del cuerpo de la madre" (pág. 198).

Con respecto a los laberintos, Anieau los consi-

dera una representación del funcionamiento del aparato psíquico.

Relaciona además las descripciones de cuerpos destruidos con órganos separados y autónomos, con el caos verbal. Afirma que el "dominio del código es para Borges la condición del dominio del cuerpo y las fantasías" (pág. 201).

La obra de Anzieu centra la atención sobre el problema de la corporeidad en la obra de Borges, tema que se correlaciona con el del lenguaje, la simetría, el tiempo.

Las ideas de Anzieu me han sugerido la hipótesis de que el personaje borgiano no posee un cuerpo erógeno, un cuerpo con deseos, sino más bien un cuerpo biológico, que experimenta sólo dolores o satisfacciones de necesidades primarias, fisiológicas. O bien, por el contrario, se trata meramente de una ficción de cuerpo, de un cuerpo generado sólo por el poder mental, por las palabras, y que constituye el equivalente de una alucinación, de un fantasma.

Por otra parte, me resultó sugarente el planteo de Anzieu sobre la relación continente-contenido, tema que remite, en este contexto, al problema del metalenguaje. En efecto, parecería que en la narrativa de Borges no existe la posibilidad de metalenguaje, de un libro que se refiera a todos los otros. Pero esta hipótesis requiere otra precisión. En efecto, lo habitual es, en la obra de Borges, el texto sobre un texto. Es esto lo que explica por qué no habría metalenguaje: no lo hay porque todo lenguaje es, para Borges, referencia a otro lenguaje. El lenguaje objeto, aquel que posee un referente no lingüístico, no tiene prácticamente vigencia. La relación con el referente está interrumpida y en su lugar se origina la tentativa de concebir un mundo puramente representacional, lingüístico, que es a su vez el referente del lenguaje.

La noción de absurdo y de caos tiene que ver con

una concepción de la realidad en términos cognitivos, en la cual fracasan las hipótesis para la comprensión de ciertos fenómenos. Se trata de absurdos y caos físicos, no conceptuales, y esto remite al planteo de qué ocurre con el sujeto cuando no logra asimilar una realidad exterior a las representaciones que se ha forjado de ella. La generación de una realidad puramente representacional es precisamente la contrapartida de esta concepción caótica de la realidad biológica, no cohesionada por el deseo.

El mundo de las ideas, cerrado e inaccesible, contiene un código, una trama que determina cada fenómeno específico, y el sujeto trata de acceder a ellas. Cada fracaso lo envía nuevamente a concebir el mundo en términos puramente físicos, sin sentido alguno, pleno de incertidumbres.

N. Jitrik

Este autor (1971) expone un análisis de la estructura y la significación de uno de los libros de Borges, Ficciones. Enfatiza la importancia de la actitud investigativa en personajes y narrador, y categoriza sobre esta base tres zonas: descubrimiento, creación, organización.

En los cuentos como descubrimiento el narrador se narra a sí mismo como investigador y requiere de objetos sobre los que realiza la indagación. Se da una exaltación verbal frente al resplandor de lo descubierto, que son los términos del enigma.

En los cuentos como creación, el narrador pone el acento en los componentes del enigma: un material con leyes propias, desconocidas. Hay no sólo un desciframiento, sino la producción de un enigma.

En los cuentos como organización, el narrador es

aún menos activo. El enigma se encarna en personajes que investigan o son objeto de indagación.

Un cuento puede participar de varias de estas categorías, cada una de las cuales posee cuatro características propias. Estas características pueden ser categorizadas en términos de momentos. El primero es el de un planteo bajo la forma de hechos, proyectos o problemas; en un segundo momento se despliega lo incluido en el primero. El tercer momento implica cierto desplazamiento, cierta dramatización, y en el cuarto se genera algo diferente a partir de lo anterior.

Me resultó muy interesante el planteo del autor acerca del escaso repertorio en cuanto a los gestos en los personajes, que hace que éstos tengan una apariencia de carencia de psicología, de ser simulacro de personaje, de mecanización.

Jitrik señala además que el libro es para Borges "el origen y el punto de partida, lo ya construido en la irrealidad que desencadena nuevas maneras de la irrealidad" (pág. 141).

El autor discrimina además diferentes funciones de la narrativa de Borges. Una de ellas consiste en la constitución de un hombre mediante un sueño. Una segunda es la constitución y pérdida de identidad. Una tercera es la constitución de la memoria, una cuarta, la constitución del lenguaje. Una quinta función consistiría en la constitución de sistemas, y una sexta, la constitución del libro. Una séptima función sería la constitución de una teoría a partir del libro, una octava, la constitución de la biblioteca y una novena, por fin, la constitución de una historia. Este interesante planteo se continúa en un comentario en que Jitrik señala la diferente importancia de estas funciones, entre las cuales jerarquiza la sexta, de la cual derivan las otras.

En este contexto me ha resultado muy sugerente el planteo del autor acerca del lenguaje con todas las combinatorias posibles, de las cuales hay que elegir una para dar forma concreta al relato. Sólo eligiendo es posible concebir un libro, puesto que la falta de elección entre las alternativas acarrearía el no-libro o todos los libros posibles, lo que es equivalente. Jitrik señala que Borges eligió una alternativa pero protestando por tener que dejar otras a un lado. Este planteo remite al problema de la omnipotencia de la imaginación versus el sacrificio de la elección, es decir al problema de la soberanía del pensamiento frente a la "misericordia de la acción" (pág. 147).

Me ha resultado sugerente el planteo del autor acerca de diferentes momentos, más o menos similares a pesar de sus diferencias, en los distintos cuentos de Ficciones. Esto remite a la posibilidad de desarrollar una teoría que dé cuenta, de una manera más abarcativa, de las diferentes escenas abstractas, que alcanzan su realización en el relato. Incluso sería posible establecer cuál es el "lugar" de un cuento al considerarlo como despliegue de una de aquellas escenas abstractas.

El planteo acerca de la limitación de los gestos en la narrativa borgiana, así como el problema de elección entre alternativas, también me ha resultado sugerente. Se correlaciona, según creo, con los modos específicos de entender la acción en este estilo, cuyo carácter transformador resulta relativamente escaso. Entre desarrollar una de las historias contenidas en una trama abstracta y contemplar la trama abstracta, los personajes borgianos y el narrador (en tanto narrador) eligen esta última posibilidad, que es un modo de desafiar el destino. Esto sería equivalente a no utilizar determinados elementos de un repertorio y por el contrario, en una inactividad total, contenerlos a todos.

J. Rest

J. Rest ha publicado dos trabajos sobre Borges (1973, 1974) donde enfoca una serie de problemas del pensamiento borgiano subyacente a sus ensayos, que puede correlacionarse con el estudio de su narrativa. En el primero de ellos, el autor señala que existe en Borges la idea de que la realidad es inaccesible y que es imposible tener éxito en "nuestros afanes encaminados a desentrañar significados y obtener resultados" (pág. 18). Afirma que para Borges el hombre está perdido entre las palabras. Borges concibe el mundo como un misterio que apenas logramos atisbar. Sin embargo, el hombre siempre procura una vindicación personal luchando desesperadamente por alcanzar un sistema inteligible para configurar un cosmos. El autor discrimina entre dos tipos de enigmas que se plantean en la obra de Borges. Por un lado, los cosmológicos, y por otro los antropológicos. Entre los primeros incluye la naturaleza del tiempo, la existencia continua del tiempo, la causalidad, la organización del universo, la intervención de la divinidad creadora. En cuanto a las incógnitas antropológicas, la de la identidad es la más importante.

Más sugerente es aún el segundo trabajo, donde Rest enfatiza el problema del conocimiento en las obras de Borges. Afirma que para Borges "el lenguaje simultáneamente limita nuestras posibilidades de conocimientos y nos somete a su dominio, y esta segunda acción requiere que le prestemos el máximo de consideración posible. El signo es arbitrario porque obliga a ingresar en un juego, pero este juego reviste para nosotros la mayor seriedad porque nuestra capacidad de relación con el prójimo se sustenta casi por entero en él" (pág. 16). Además el autor señala que "en la producción de Borges, el destino del hombre y del mundo, radica, con fatalidad irreversible, en transformarse en materia verbal, en componente de ficción" (pág. 16).

Explica de este modo la intercalación en la narrativa de Borges de nombres de personas. Considera que este recurso no tiene por finalidad dar realidad a la ficción, sino mostrar cómo el universo de las palabras devora los fragmentos de realidad que lo han arrojado y los transforma en su propia sustancia. Rest señala que en Borges el lenguaje convierte en ficción cuanto realidad se asimila al área de su influencia. La palabra tiene un papel estructurante, y esto se observa en que "basta la yuxtaposición que conduce al mutuo esclarecimiento para que los sucesos que pertenecieran a la realidad se conviertan, sin tropiezos, en ingredientes de un ejercicio imaginativo" (pág. 15). Señala entonces cómo el lenguaje, en un cuento, genera una sistematización de partículas dispersas y las elabora sucesivamente. El lenguaje, para Borges, permite organizar la existencia, así como el trato con los demás. Rest afirma: "El hombre es, en esencia, un animal lingüístico que se halla recluido inexorablemente en un espacio nominal" (pág. 18). No puede "sobrellevar intelectualmente un exceso de realidad" (pág. 18), fuera del lenguaje.

Me ha resultado sumamente sugerente la hipótesis del autor de que "Borges pareciera juzgar que lo fundamental con respecto al lenguaje no es lo que nos esforzamos en decir acerca de la realidad sino algún tipo de certidumbre sobre nuestra inserción en el mundo que tratamos de tener a través de tales enunciados" (pág. 19). Además, también me ha resultado muy sugerente el planteo del autor de que en Borges "el conocimiento es una actividad fundamentalmente especulativa, una labor limitada a interpretar el ámbito en que nos hallamos insertos" (pág. 22). Igualmente su señalamiento de que "por su mismo recelo con respecto a la herramienta lingüística del conocimiento, esta corriente ha estado vinculada con frecuencia a una ideología liberal" (pág. 23), me ha resultado sumamente esclarecedor.

Con respecto a la concepción del lenguaje y del pensamiento en Borges, me parece fundamental el hecho de que tiende a sustituir una realidad por otra, más que a transformar el vínculo del sujeto con la realidad material. De allí que pueda detectarse por qué el hombre queda encerrado en un sistema lingüístico, en lugar de estar inserto en una realidad material. Para Borges, el sentimiento de vindicación personal, la rebeldía frente al destino, consiste, pues, en ser tanto menos alguien que se compromete en transformar la realidad y tanto más en una persona que sólo se restringe a conocerla utilizando un sistema lingüístico sin operar al mismo tiempo sobre ella.

Capítulo V

La narrativa de Jorge Luis Borges: (6+) 1 + 5

Para comenzar el abordaje del texto no está demás señalar algunas precisiones, que implican retomar planteos de los capítulos de la primera parte, así como de libros anteriores (Maldavsky, 1973, Liberman y Maldavsky, 1974).

Considero que un abordaje óptimo de una obra literaria como hecho estético debe implicar un enfoque convergente: pragmático, lógico/consensual, semántico, sintáctico, fonológico-grafémico. No es la ocasión de volver a abordar cada uno de estos niveles, sino sólo de retomar algunos elementos, a manera de ejemplo.

Entre otros problemas, en el nivel pragmático se estudian las relaciones del sujeto (autor y/o lector, personajes) con los signos, y, entre éstas, cuál es la posición del sujeto emisor y cuál la de los signos que ha emitido. Por ejemplo, en el caso de Borges, una de las características es que los signos están al servicio del develamiento de una clave acerca de la propia existencia del sujeto.

En el nivel lógico consensual estudiamos cuáles son los criterios que en la obra se adjudica a "otros" en cuanto a enlaces como los temporales, espaciales, causales, formales, y cuáles y cómo son redefinidos en el texto. Es decir, analizamos la oposición entre una lógica consensual y otra inherente al texto, diferencia que está en la base de los metalogismos que se refieren a lo que difusamente llamamos "circunstancias". Por ejemplo, estudiamos en este nivel las "trasgresiones" borgianas al principio de causalidad.

El punto de vista semántico estudia los sentidos y significados de los signos, siendo los primeros la base para la constitución de los segundos y para el despliegue

de figuras retóricas como la metáfora, la metonimia y la sinécdoque. Así, por ejemplo, en el caso de Borges podemos establecer ciertos vínculos entre el modo de estructurar una realidad con determinados sentidos y la ausencia de figuras como la metáfora.

Un problema peculiar se presenta con el enfoque sintáctico, puesto que, por un lado, está incluido en los restantes en tanto elemento formal abstracto, y por otro, constituye un nivel independiente de análisis, con el mismo grado de autonomía relativa como los expuestos hasta ahora. En este último sentido, en el nivel sintáctico estudiamos tres gramáticas: la de un conjunto de fantasías abstractas, organizadas en escenas, la de un conjunto de frases que son el correlato igualmente abstracto de dichas fantasías, y la de un conjunto de realizaciones de las otras dos. Se constituyen así dos tipos de gramáticas profundas, no lingüística y lingüística respectivamente, que pueden evidenciarse a través del análisis de los tipos de verbos, sustantivos, adjetivos y adverbios en un texto. Por ejemplo, en la narrativa de Borges podemos encontrar de este modo un valor a los numerosos términos negativos o a los verbos extractivos.

El nivel restante, de tipo fonológico y grafémico, implica un estudio de las clases de sonidos, pausas, ritmos, características gráficas, entre otros elementos en un texto, en correlación con los abordajes a partir de las demás perspectivas. Podemos estudiar, por ejemplo, el valor del despojo de vocales en algunos textos borgianos.

Ahora bien, este enfoque múltiple y articulado puede reunirse en un modelo de análisis que da cuenta de las diferentes características del texto. Dicho modelo, que he expuesto y usado en varias oportunidades, consiste en última instancia en formular una serie de enunciados que

especificuen las características de un texto. Los enunciados están expuestos a la manera de un sistema hipotético deductivo, con sus afirmaciones más abstractas en primer lugar, para acercarse paulatinamente a aquellas referidas a los observables, entre las cuales incluimos la práctica de la escritura.

Sé que este modelo, en la puesta en práctica, es perfectible, pero ésta es precisamente una de las ventajas: su ordenamiento y su claridad, que se ofrece para sucesivas rectificaciones en la medida en que se realicen nuevas investigaciones.

Por otra parte deseo señalar que he formulado en varias ocasiones (ver por ejemplo, Maldavsky, 1973) mis ideas sobre la narrativa borgiana, con rectificaciones progresivas. El presente análisis es una nueva reelaboración de mis planteos anteriores, y además incluye, reordenados, numerosos aportes de otros investigadores de la narrativa borgiana.

Pasemos ahora al análisis, en términos de enunciados.

Enunciado 1. Existen dos ámbitos, el terreno y el supraterrano. El primero es fenoménico, perceptible, el segundo, esencial, abstracto.

Esta oposición está en la base de toda la narrativa de Borges, y se puede ejemplificar con numerosas referencias, como las de "Everything and nothing", "La trama", "La lotería de Babilonia", algunas de las cuales comentaremos luego.

Señalemos por ahora dos características del mundo supraterrano. Sus elementos están organizados a la manera de una serie de tramas y argumentos abstractos, los cuales, a su vez, son generados por una mente equiparada a una

dinámica. Por lo tanto, en el límite matemático existe una relación de correspondientes: de una trama por una parte, y una relación entre diferentes elementos (los constituyentes de esa trama).

La trama solo aparentemente es temporal, aunque requiere el contexto temporal para manifestarse. En su esencia es atemporal, como una fórmula matemática. Carece, pues, de dinamismo.

Las ideas abstractas se vinculan entre sí a través de una compleja relación que es inmutable y que sigue al mismo tiempo, el del compromiso vital, el del deseo.

Un enfoque como éste descarta, de entre las corrientes idealistas, a las que conciben una cierta relación dialéctica o al menos dinámica, cambiante, entre las ideas.

Significando la concepción de Borges puede concebirse como una sucesión atemporal de acontecimientos, un modelo, una trama, repetida cada tanto. La breve narración titulada "La trama" (1960) es una clara expresión de ello:

"Para que es horror sea perfecto, César, accediendo al pie de una estatua por los imponentes pilares de sus arcos, descubre entre las casas y los árboles la de Marco Junio Bruto, un protegido, acaso su hijo, y ya no se decide a leer y escribir ¡tú también, hijo mío! Shakespeare y Cervantes suegan el patético mito.

"Al destino lo agrada las repetición, las variantes, las circunferencias; diecisiete siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, resaca a un ahijado suyo y lo dice con mucha solemnidad y lenta respiración (estas palabras hay que circular, no leerlas): 'Pero ahí lo matan y no cabe que muera para que se repita una escena' (197, 23).

Como vemos, toda una vida (o por lo menos el fin trágico de la misma) puede ser concebida a partir de un modelo previo, abstracto.

Pero queda aún por preguntarse qué ocurre con esa mente que generó la trama y correspondientemente una realidad terrena. Borges sugiere diferentes posibilidades, que van desde concebir que esa mente tiene fallas; o bien que ha desaparecido (ha muerto), o bien que es una divinidad que continúa ejerciendo su poder contemplativo, de modo constante. Esta última posibilidad es la más optimista.

Dicha mente se halla, a su vez, regida por una fórmula, es decir en última instancia por otra mente que ha engendrado dicha fórmula, y así hasta el infinito, tal como se infiere de "Everything and nothing", por lo cual toda pregunta remite a una respuesta que es sólo otra incógnita.

Enunciado 2. ^c ¿Cuál es la relación entre ambos ámbitos, el terreno y el suprerterreno? También aquí existe un doble enlace, de engendramiento y a la vez de contemplación: la mente supraterrena (divina) engendra la realidad terrena para ejercer sobre ella un poder contemplativo.

La trama, modelo o argumento tiene un valor en este vínculo: aparece como la mediación necesaria para la constitución de la realidad terrena.

Por lo tanto, ésta última es la realización de una trama, creada a su vez por una mente. La comparación con el enlace entre dramaturgo y actor, mediado por el argumento teatral, resulta nítida, y está en la base de "Everything and nothing".

¿Cuál es la característica del vínculo trama-vida terrena? Vale la pena enfatizarlo: ésta es una manifestación de aquélla. No existe una coerción muscular ni una obligación moral determinando el engendramiento. Sólo se requiere la labor contemplativa de la mente supraterrena, en completa inmovilidad. El mundo terreno es, pues, una alucinación de alguien, animado únicamente por un de-

seo contemplativo.

En cuanto a las características generales de este mundo terreno, está constituido por dos clases de elementos: los sujetos (seres humanos) y las cosas materiales, diferenciables a su vez en objetos sin vida (naturales o artificiales), vegetales y animales.

La trama puede expresarse, pues, en cualquiera de estos elementos. El acceso a ella a partir de los mismos implica, por lo general, tomar en cuenta una multiplicidad de manifestaciones, como se evidencia en "La escritura del Dios" (1957), según palabras de Trinacá:

"Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren). El éxtasis no repite sus símbolos; hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa. Yo ví una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entretejidas, las formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron y yo era una de las hbras de esa trama total, y Pedro de Alvarado, que me dió tormento, era otra. Ahí estaban las causas y los efectos y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin. ¡ Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir! Ví el universo y ví los íntimos designios del universo. Ví los orígenes que narra el libro del común. Ví las montañas que surgieron del agua, ví los primeros hombres de palo, ví las tinajas que se volvieron contra los hombres, ví los perros que les destrozaron las caras. Ví el dios sin cara que hay detrás de los dioses. Ví infinitos procesos que formaban una sola felicidad y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del

tigre" (pág. 120-121).

En este fragmento, la idea (las "catorce palabras", como escribe más adelante) se expresa, según vemos, en un resplandor, en una espada, en los círculos de una rosa. Es interesante señalar esta disparidad, esta enumeración caótica, ya que siguiendo la hipótesis de Borges, dicho caos deja de ser tal en tanto remite a una idea. Lo mismo ocurre con las diversas vicisitudes vitales.

Además, la alusión al dios sin cara que hay detrás de los dioses tiene que ver con lo expuesto en el E-munciado 1: todo dios remite a otro, en términos de engendramiento, y en el fin de la serie sólo hay una incógnita abierta.

Pero vale la pena reflexionar acerca del hecho de que, si universo y divinidad son lo mismo, sólo aquel que logra acceder a la totalidad de ese conjunto de elementos que es el universo, alcanzará a captar a la divinidad. Para que ello sea posible, un hombre deberá captarse también a sí mismo, a su propia subjetividad, como otro de los elementos del universo, y, por lo tanto, deberá renunciar al deseo.

Terminando las ideas una relación inmutable, sin variaciones, entre sí, los distintos fenómenos, la diversidad de los acontecimientos vitales, son sólo recursividades de una misma "trama", la cual puede expresarse en múltiples niveles.

Esta hipótesis implica una forma peculiar de concebir el eterno retorno. En efecto, no se trata ni de a) un retorno del mismo hombre o al mismo objeto (animado o inanimado) en distintos tiempos con la misma forma, ni de b) un retorno del mismo hombre o al mismo objeto en distintos tiempos, pero transfigurado, sino que se trata de c) el retorno de una misma idea repetida a través de distintas cir-

circunstancias. Un ejemplo de ello lo encontramos en el relato "La trama", ya transcrito. En cuanto a los objetos, su diversidad se hace coherente por ser la expresión de una misma idea. En "El Aleph" encontramos un claro ejemplo de ello, a través de una lograda inmersión.

Planteémosnos ahora una interrogante: ¿Es el hombre una mera recursividad que expresa la idea insuñtable, como cualquier otro objeto, o bien tiene una particularidad que lo hace cualitativamente distinto? A primera vista, responderíamos que en la narrativa de Borges el hombre es semejante a un objeto, en el sentido de que sólo expresa una idea (ver "La trama", por ejemplo); pero nos encontramos con ejemplos, como "El Aleph" o "La escritura del Dios", en donde el hombre ejerce fundamentalmente una actitud cognoscitiva. Ello nos sugiere una diferencia cualitativa.

Enunciado 3. Nos estamos preguntando, pues, por el lugar de uno de los elementos del ámbito de lo terreno, es decir el sujeto.

Dada la existencia de un universo vital que es expresión recursiva de una misma "trama" abstracta, el hombre posee un papel especial. Por un lado, es expresión de las ideas. Es, por ello, una expresión recursiva; al hallarse comprometido vitalmente, por su deseo, en el mundo. Por otro lado, el hombre, por su condición racional, tiene una disposición que lo lleva a intentar captar la lógica del caos de una vida y una realidad cambiante. La finalidad de esta tendencia es el dominio de lo que lo rodea y sobre todo del propio destino.

Hay un aspecto de esta secuencia de enunciados que requiere justificación: por qué se incluye al hombre en su especificidad sólo a partir de este punto. Podría

pensarse que, en tanto el hombre es el que da sentido a todo este universo literario, el primer enunciado habría debido referirse a él. Sin embargo, aunque no desconozco este hecho, me parece importante situar al hombre dentro de una polaridad de universos que lo trasciende y en el cual se juega su destino, muchas veces sin que él lo sepa. Si bien sabemos que el hombre organiza el sentido de la "realidad", en la narrativa de Borges uno de los mensajes consiste precisamente en repeditar la vida humana a una abstracción.

Una historia "policial", "La muerte y la brújula" (1944), nos narra el intento del hombre por develar una incógnita y ser dueño de su propio destino. Sin embargo, quizá por no atenerse a los límites de la investigación, y ser también "aventurero" y "tahúr", fracasa en su empresa; mejor dicho, triunfar en el intento de develar la incógnita es para Lönnrot equivalente a perder la posibilidad de ser dueño de su destino, es equivalente a caer en la recursividad.

Veamos el comienzo del cuento:

"De los muchos problemas que ejercitaron la temeraria perspicacia de Lönnrot, ninguno tan extraño -tan rigurosamente extraño, diremos- como la periódica serie de hechos de sangre que culminaron en la quinta de Triste-le-Roy, entre el interminable olor de los eucaliptos. Es verdad que Erik Lönnrot no logró impedir el último crimen, pero es indiscutible que lo previó. Tampoco adivinó la identidad del infausto asesino de Yarmolinsky, pero sí la secreta morfología de la malvada serie y la participación de Red Scharlach, cuyo segundo apodo es Scharlach el Dandy. Ese criminal (como tantos) había jurado por su honor la muerte de Lönnrot, pero éste nunca se dejó intimidar. Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo

de aventurero había en él y hasta de tahir" (pág. 143).

Y ahora veamos el final (la relación principio-final puede decirnos mucho acerca del sentido de una obra):

"Lönnrot evitó los ojos de Scharlach. Miró los árboles y el cielo subdivididos en rombos turbiamente amarillos, verdes y rojos. Sintió un poco de frío y una tristeza impersonal, casi anónima. Ya era de noche; desde el polvoriento jardín subió el grito inútil de un pájaro. Lönnrot consideró por última vez el problema de las muertes simétricas y periódicas.

"En su laberinto sobran tres líneas -dijo por fin-. Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective. Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y B, a mitad de camino entre los dos. Aguérdeme después en D, a 2 kilómetros de A y C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy.

"Para la otra vez que lo mate -replicó Scharlach- le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante.

"Retrocedió unos pasos. Después, muy cuidadosamente, hizo fuego" (págs. 157-158).

Lönnrot expresa los dos papeles del hombre en el mundo: la lucha por develar una incógnita; el hecho de que esta lucha significa un compromiso vital, con lo cual el objetivo de la develación (ser dueño del propio destino) no se alcanza, ya que el compromiso vital implica constituirse en expresión recursiva de un modelo abstracto.

Inclusive cabe aquí otra reflexión: quién es el triunfador en esta lucha. Aparentemente Scharlach ha ven-

cido. Pero es Lönnrot, en última instancia, quien elige su destino, su próxima muerte, en la repetición de la trama, y Scharlach su instrumento.

Este papel dual del hombre, de vencedor-vencido, de concededor-conocido, de dueño-esclavo de una trama, es lo que permite concebirlo, en su especificidad, como el órgano a través del cual la divinidad capta el mundo, como su instrumento privilegiado en la inmutable experiencia contemplativa.

El ideal consistente en la búsqueda de una contemplación inmóvil se detecta claramente en "La escritura de Dios" (1957), cuento en el cual, según vimos, Tainacán se concibe a sí mismo como habiendo revelado un secreto, una incógnita, pero, al lograrlo, se ha consustanciado con la divinidad, ha dejado de ser él.

"Quien ha entrevistado el universo, quien ha entrevistado los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad" (págs. 120-121).

Frente a la trama en el sujeto predomina una actitud de carácter contemplativo porque si participa esto es equivalente a caer en una trampa.

Otra muestra de esta actitud contemplativa se observa en "El encuentro", donde se enfatiza la actitud del narrador como observador. Igualmente, en "La noche de los dones" (1975) el narrador relata la muerte de Juan Moreira que había presenciado en un prostíbulo, luego de hacer el amor por primera vez:

"En el término escaso de unas horas yo había co-

nocido al amor y yo había mirado la muerte. A todos los hombres le son reveladas todas las cosas o, por lo menos, todas aquellas cosas que a un hombre le es dado conocer, pero a mí, de la noche a la mañana, esas dos cosas esenciales me fueron reveladas. Los años pasan y son tantas las veces que he contado la historia que ya no sé si la recuerdo de veras o si sólo recuerdo las palabras con que la cuento. Tal vez lo mismo le pasó a la Cautiva con su malón. Ahora lo mismo da que fuera yo o que fuera otro el que vio matar a Moreira" (págs. 96-97).

Se observa la hipótesis subyacente de una trama que se repite. El sujeto que narra esta trama se transforma en alguien impersonal, puesto que la trama también lo es.

Así, el único modo de no caer en el compromiso vital consiste en la inmovilidad absoluta, en la falta de deseo con exclusión del de la contemplación de la divinidad, con la cual el sujeto se consustancia. Consiste, pues, en la pérdida de una identidad, en ser nadie.

En el Enunciado 1 incluí los diferentes destinos de la mente generadora de la trama, y afirmé que la posibilidad más optimista es que esa mente continúe ejercitando constantemente su poder contemplativo. Ahora se comprende la razón de ello. Esto implica que un sujeto, perdiendo la cualidad de tal, puede acceder a la mente generadora. En cambio, si esa mente está deteriorada o muerta, el acceso a los "íntimos designios" sería imposible y el sujeto quedaría sumido en el caos y concebiría que su vida está gobernada por un azar que ni siquiera es personal, sino genérico.

Enunciado 4. Hemos dicho que lo terreno está compuesto por dos tipos de elementos: los sujetos, cuya posición ya

comenzamos a esclarecer, y las cosas materiales: objetos sin vida (naturales o artificiales), vegetales y animales.

En primer lugar, ¿cuál es el vínculo entre los sujetos y estos no sujetos (las cosas materiales)? No se trata de un vínculo de lucha (el hombre tratando de dominar la naturaleza, conociéndola para someterla a sus deseos), ni de una relación de consustanciación (gocce en un mundo paradisiaco o tortura en un valle de lágrimas, siendo la naturaleza una extensión, simétrica o complementaria, de los estados de ánimo del sujeto). Se trata, sobre todo, de un vínculo de develamiento, en el cual los objetos son indicios de una trama.

Los elementos no humanos, pues, aparecen como instrumentos. Inclusive éste es el papel que en general poseen los animales, los cuales no desempeñan, entonces, una función activa en la historia. Los tigres, por ejemplo, permiten develar una incógnita. Los animales son tratados como equivalentes de objetos inanimados. No están animados por una energía propia, lo que implica una concepción estática de los cuerpos, afirmación que es extensiva con respecto al cuerpo humano, el cuerpo erógeno.

Paradójicamente, son los objetos no animados aquellos que tienen un papel activo en los relatos. Un libro genera un universo a partir de las palabras, como ocurre en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius".

Se trata en realidad de instrumentos, pero, (como ocurre en el caso de los cuchillos) que gobiernan a quienes los empuñan, porque dichos objetos contienen en sí una trama cuyos usuarios deben realizar.

Son instrumentos, pues, pero no para quien aparentemente los usa, sino para una mente ^{QUE} quien incluyó en ellos una historia que inviste a ^{QUIEN SE CREE} su usuario ~~iluminado~~.

La energía es entonces no humana, correspondiente a una fuerza puramente mental y que, en los casos en que el sujeto realiza acciones, pertenece a sus objetos, tal como se observa, por ejemplo, en "El Encuentro" (1970). Allí Duncan y Uriarte, cuando pelean a cuchillo, están animados por una energía que no les es propia sino de una trama que los trasciende. En este caso, ambos personajes realizan la historia de dos cuchilleros que no habían llegado a pelear, aunque lo habían deseado ardientemente. Las armas de ambos son las que vinculan la historia de aquel duelo nunca realizado con lo que ocurre después entre Duncan y Uriarte. Los designios de dos mentes poseen tal fuerza que logran regir los destinos de personas ajenas a ellos. Esto es lo que se desprende del párrafo final: "Nueve o diez hombres, que ya han muerto, vieron lo que vieron mis ojos -la larga estocada en el cuerpo y el cuerpo bajo el cielo- pero el fin de otra historia más antigua fue lo que vieron. Maneco Uriarte no mató a Duncan; las armas, no los hombres, pelearon. Habían dormido, lado a lado, en una vitrina, hasta que las manos las despertaron. Acaso se agitaron al despertar; por eso también el puño de Uriarte, por eso también el puño de Duncan. Los dos sabían pelear -no sus instrumentos, los hombres- y pelearon bien esa noche. Se habían buscado largamente, por los largos caminos de la provincia, y por fin se encontraron, cuando sus gauchos ya eran polvo. En su hierro dormía y acechaba un rencor humano.

"Las cosas duran más que la gente. Quién sabe si la historia concluye aquí, quién sabe si no volverán a encontrarse" (págs. 60-61).

En este caso lo que conecta las dos historias es un objeto común a ambas, un cuchillo empuñado por dos manos pertenecientes a distintas personas.

Las energías que guían a los seres humanos están motivadas en máquinas, en objetos, en instrumentos, que a su vez transforman al sujeto en un instrumento. Es como si el objeto se constituyera en la fuente del deseo y el sujeto en la fuente de la acción. Mientras que para la mente que originó esta trama (el cuchillero que vio inconcluso su deseo) el cuchillo fue un instrumento, para el dualista inexperto que lo aferró, el objeto aparece como una fuente de la cual mana una energía que impulsa a la realización de actos más allá de los propios deseos.

Observamos también cómo se responde de un modo específico a las incógnitas sobre la vida y la muerte. Están motivadas por una energía que proviene de otra mente, emanada específicamente a partir del objeto que hace ocupar al sujeto su lugar en una trama en la cual ejecuta un papel ya asignado. La respuesta frente a la incógnita acerca de la vida y la muerte es en el fondo el objeto, sobre todo inanimado, pero que anima la existencia humana, y que es engendrado por una mente.

La concepción de que los objetos inanimados están dotados de una energía propia que domina a los sujetos, se halla en la base de una figura de continuidad: la sustitución de la acción por el objeto.

Debemos formular aún otras precisiones. Los objetos son categorizados predominantemente por sus notas esenciales, o bien por un rasgo que no corresponde en realidad al objeto sino al sujeto que lo percibe. El hecho de adjudicar al objeto cualidades del sujeto implica que existe entre ambos una comunión, la cual consiste, según pienso, en que un sujeto, su mente, ha engendrado al objeto, y por lo tanto sus cualidades.

Las alusiones a los procesos vitales tomando

en cuenta cambios en las circunstancias se observan en el cuento "El Aleph" (1957), en cuyo comienzo se incluye una renovación de ciertos cigarrillos rubios en las carteleras de fierro de Plaza Constitución y en cuyo final vuelve a plantearse la transformación de la representación de Beatriz Viterbo en la mente de Borges, "bajo la trágica erosión de los años" (pág. 169).

Se trata de una equiparación entre cambios ocurridos en objetos y cambios ocurridos en el plano de las representaciones de un sujeto, es decir, entre clases de objetos: humano/no humano inanimado.

De todas maneras, el objeto no queda individualizado sino incluido en clases sobre la base de las actividades mentales del que lo percibe, hecho que se pone de manifiesto cuando la representación del objeto es categorizada con el aditamento de un elemento proveniente de la subjetividad de aquel que lo registra (hipálage).

Las referencias denotativas a objetos del mundo terreno están formuladas además connotativamente en términos abstractos. Así, no se alude, por lo general, a un objeto específico concreto sino a uno genérico, al miembro X de una clase abstracta de tales objetos.

Esta es otra forma de convertir a un objeto en la idea o representación abstracta del mismo, a una experiencia vital en el concepto de la misma.

Veamos un ejemplo de "Los teólogos" (1957):

"Arrasado el jardín, profanados los cálices y las aras, entraron a caballo los hunos en la biblioteca monástica y rompieron los libros incomprensibles y los vituperaron y los quemaron, acaso temerosos de que las letras encubrieran blasfemias contra su dios, que era una cimitarra de hierro" (pág. 35).

Nos encontramos aquí no con un jardín, con unos cálices y unas aras condecoradas, sino con la clase abstracta de estos objetos. Además, una oimitarra es la representación de algo abstracto, una divinidad.

La forma de los objetos tiene características geométricas, incluyendo la simetría, que puede ser de dos tipos, especular o ^{SAGITAL} transversal. En aquellos cuentos en que se describe un caos en el plano espacial, Borges no prescinde de la simetría, ni tampoco de la geometría, sino que señala, sobre la base de la ruptura de esta coherencia, que es su parámetro, aquello que aparece como caótico.

Los diferentes objetos no humanos son, pues, realizaciones de la geometría, la cual constituye un modelo mediador a partir del cual se genera la realidad. Algo similar ocurre en el caso del sujeto, cuyo destino está regido por una geometría, a veces bajo la forma de una figura y otras de una recta, como lo inferimos del final de "La muerte y la brújula".

Pero a su vez la geometría es la realización de una fórmula abstracta, en la cual se prescinde inclusive de la noción de espacio.

Existe, pues, una mente generadora de una fórmula a partir de la cual se despliegan ciertas figuras geométricas (ciertas escenas) que conducen a la realización en una vida o en una serie determinada de objetos.

La hipótesis de que la realidad material, objetiva, es exclusivamente representacional y está generada por una mente, tiene profundas consecuencias en cuanto a la concepción de los vínculos del sujeto con aquella, a las posibilidades de conocimiento y a los enlaces con otros sujetos.

No existen vínculos reales entre los objetos, pese a las apariencias, y en su lugar encontramos que éstos

poseen coherencia por remitir a una palabra. Hay una mente que los articula como pertenecientes a una misma categoría, y ello hace posibles las famosas descripciones de "El Aleph" o "La escritura de Dios".

Pero inclusive la realidad representacional configurada por las palabras es una realidad que conserva, hasta cierto punto, una correlación con lo representado, puesto que posee un referente empírico. Es por ello que en la narrativa de Borges ni siquiera las palabras constituyen la realidad última, sino que la constituyen representaciones de carácter más abstracto, tal como se observa por ejemplo en "Examen de la obra de Herbert Quain", cuanto en el cual se plantea una estructura abstracta que genera toda realidad narrativa posible.

Pero, ¿es posible el conocimiento de esta realidad aparentemente material? Conocer esta realidad en sí misma no tiene sentido. Ella es mero indicio de una trama generada por otra mente y por otra parte la memoria, que es falible, al transformar la realidad en representación, tergiversaría la experiencia subjetiva. Por eso el único conocimiento valadero es el de las fórmulas según las cuales se mueve la mente poseedora de un carácter divino.

Frente a ella la única actitud posible es el éxtasis contemplativo. Este es el solo conocimiento posible, puesto que la realidad divina, la de esta fórmula abstracta, es la única que existe. Todas las manifestaciones posibles, aparte de ésta, constituyen meramente apariencias, y el contacto con un objeto, sobre todo si es de tipo puramente material, resulta una trampa. Para evitarla, el sujeto puede recurrir a otros objetos que funcionan como mediadores, transformando la "materialidad" en representación. Así ocurre con los libros o los espejos. El mundo de los objetos de Borges es pues un ámbito poblado de referen-

cias bibliográficas, de citas eruditas que se refieren, como mediación representacional, a una realidad "material".

La única actitud cognitiva valedera consiste en el intento de revelar la incógnita sobre la mente generadora de la realidad representacional. Por ello es que en la narrativa de Borges, más que enfatizarse la importancia de la refutación de una hipótesis mediante la experiencia, se toma en cuenta la lucha entre dos mentes por contemplarse recíprocamente, tal como ocurre, por ejemplo, en "El muerto". Otálora aparece incluido en una trama de la cual él no tiene la menor conciencia. Otra mente ya había planeado su futura muerte, y para esa mente, la de Bandeira, Otálora ya está muerto. Una lucha similar la encontramos en "El soborno". El tema se retoma en el Enunciado 5.

Como la realidad es siempre estrictamente representacional, toda materialidad es sólo una representación inabordable por nuestros propios esquemas conceptuales, es decir, generada por otro que nos está pensando sin que podamos develar cuál es la clave de su pensamiento. En este sentido, la realidad aparece siempre como negatividad con respecto a un sujeto. Si en la narrativa de Borges un personaje logra generar una realidad que reabsorbe la anterior, la primera, que también es de carácter representacional, queda abolida. Así ocurre, por ejemplo, en "Parábola del palacio". Si un personaje, en este caso un poeta, logra la descripción de una realidad, esta realidad queda aniquilada.

Inferimos que sólo es posible entender como realidad material a aquella que resiste a nuestras propias representaciones, a aquella de la cual no somos capaces de hallar la fórmula, y ello no porque no la tenga, sino por-

que se nos escapan los designios de la mente que la engendró, cuyas capacidades nos trascienden.

Una consecuencia de ello es que no existe una lógica consensual, una serie de conceptos (espacio, tiempo, causalidad, identidad) comunes a todos, sino que hay un conjunto de criterios impuestos por una mente generadora, arbitrarios, individuales y cuyas características es necesario conocer para reemplazarlos por otros criterios, tan arbitrarios e individuales como los anteriores. No existe el "sentido común", consensual, basado en "lo común de los sentidos" de diferentes sujetos. Es por ello que el espacio y el tiempo adquieren valores peculiares, basados en la especularidad y la simetría: la realidad es el espejo de una mente, lo "exterior" una proyección de lo "interior". El pasado contiene al futuro, un personaje es el simétrico inverso de otro, adelante y atrás son idénticos, siendo la subjetividad presente del sujeto observador o narrador el eje de la especularidad. Esta concepción es la que justifica un conjunto de recursos retóricos, a los que se suele denominar metalogismos, que describiré con mayor detenimiento en el Enunciado 9.

Enunciado 5. Hemos señalado hasta aquí el lugar del sujeto y el de los objetos, así como los vínculos entre dichos objetos. Pero, ¿cuál es el vínculo entre los sujetos?

Otra vez el examen de "La muerte y la brújula" resulta útil para el abordaje del problema.

Sobre todo advertimos que se repite en el vínculo interpersonal el modelo del vínculo terreno/supraterráneo.

Hay tanto en Lönnrot como en Scharlach (cuya semejanza en cuanto a los nombres ha sido estudiada) algo en común: el intento por detectar la clave que orienta las

conductas del otro. Cada uno pretende conocer el criterio de acción del otro, y el que lo logra triunfa, en tanto el vencido se transforma en alguien inmerso en una experiencia y sobre el cual es posible experimentar y observar. El observador genera una trama, en este caso la de los asesinatos, en la cual el lugar del otro está prefijado, en tanto el primero conoce el modo de pensar del segundo.

El triunfador puede consustanciarse entonces con la divinidad, y transformar al otro en una cosa, privándolo de su cualidad de sujeto. Puede utilizar al otro como mediador para que él perciba la realidad y la transforme en representación, de modo tal que el vencedor no deba conectarse con la "realidad" directa sino con su imagen.

La realidad interpersonal posee pues para el hombre un doble significado: 1) implica un conjunto de deseos ambiciosos y tramposos que conducen al compromiso vital, que en el fondo determina meras repeticiones que el hombre no reconoce como tales, salvo alguna circunstancia especial, y 2) es un conjunto de indicios para develar incógnitas acerca de otras mentes.

Un ejemplo de ello lo encontramos en "El muerto". El amor, el mando y el triunfo son las ambiciones que llevaron a Otálora a convertirse en expresión de una idea, la de ser un muerto, precisamente cuando él suponía que triunfaba sobre el destino.

Así, en el vínculo con la divinidad el hombre se esfuerza por alcanzar una actitud exclusivamente contemplativa, y algo similar ocurre con los demás hombres. Pero en el caso de la divinidad no existe un esfuerzo por ocultar sus propias fórmulas, mientras que entre los hombres este esfuerzo existe, por lo cual surge una lucha en términos de quién conoce a quién.

Esta lucha se observa claramente en el cuento

"El soborno". Einarsson pretende obtener de Winthrop, su superior, una designación para ser enviado a un congreso donde desea exponer algunas de sus hipótesis. Para ello critica a Winthrop, sabiendo que éste, orgulloso de su propia ecuanimidad, no podrá dejar de designarlo, porque si lo hace se acusará a sí mismo de haberse dejado llevar por sus propias inclinaciones contra quien lo atacó. El conocimiento de la fórmula del otro es lo que permite a uno de ellos obtener sus fines.

Podemos distinguir un efecto, la desujetización, la pérdida de la cualidad de sujeto, que tiene dos características diferentes, contrapuestas. Un tipo de desujetización tiene que ver con el acceso a la contemplación de la divinidad, en cuyo caso el sujeto, como Tzinacán en "La escritura del Dios", es "nadie". El segundo tipo de desujetización resulta de que el sujeto es tomado por otro como indicio, como miembro de una clase, cuando el primero suponía ser el poseedor del conocimiento.

Esta es la acción básica sobre el otro en la narrativa de Borges: la privación al otro de su cualidad de sujeto y su transformación en miembro de una clase. Se trata de una acción fundamentalmente agresiva y de carácter extractivo, en el sentido de despojar al otro de su cualidad de sujeto. Quien ejecuta la operación extractiva, por otra parte, le hace él mismo despojado de su cualidad de sujeto, como si encarnara o asumiera una idea, y en especial aquella parte del cuerpo comprometida en la acción. Se da, pues, una gran distancia entre el sujeto y aquella parte de sí que realiza la acción.

Esto se entiende porque la parte ejecutora del cuerpo parece seguir un deseo contemplativo, más que despojarse de él, y entonces el sujeto, para alcanzar su fin, debe desvincularse de ella.

Por otra parte, cabe preguntarse si en el vínculo interhumano es posible homologarse con la divinidad. La respuesta es negativa, pese a las apariencias, puesto que suelen introducirse otros deseos, como la venganza, en Scharlach; o la ambición, en Einarsson, que impiden la consustanciación con la mente divina. En este caso se da un vínculo vencedor-vencido en el cual cada uno ocupa un lugar en una trama, inclusive aunque logre develar la fórmula con que funciona la otra mente.

Sumidos en un mundo de luchas terrenas y sin acceder al ámbito de lo no terreno, entre los sujetos categorizamos ciertos enlaces. Son frecuentes los ataques mediante armas que permiten vencer grandes distancias, como por ejemplo los revólveres, tal como aparecen, por ejemplo, en "El jardín de senderos que se bifurcan", "La muerte y la brújula", "El milagro secreto", "Emma Zunk", "La espera". En otras ocasiones, el vínculo agresivo supone un acercamiento entre cuerpos, tal como se observa en aquellos cuentos en que se hace referencia a duelos entre cuchilleros. Sin embargo, muy pocas veces este duelo es descrito y mucho menos la participación de los duelistas. Por otra parte, cuando se describe dicha participación, ambos duelistas están en una situación de poco compromiso con el hecho mismo, por cuanto aparecen poseídos por una idea, por otra escena que los trasciende y de la cual pasan a ser una expresión, como si no se reconocieran a sí mismos. Así ocurre en "El encuentro".

Estos son otros modos de categorizar la distancia con respecto a la acción agresiva, distancia que aparece en esta ocasión bajo la forma de no reconocimiento por parte del sujeto del propio compromiso en la acción.

Algo similar ocurre con las relaciones amorosas. Las dos más importantes se dan en situaciones relativamente

te similares. En "Emma Zunz", la mujer mantiene un contacto erótico con una persona que no es reconocida como otro sujeto, sino como un instrumento, estando ella muy distante del compromiso erótico. En "Ulrica" el narrador termina afirmando que en lugar de una mujer, poseyó genitalmente a su imagen, indicando con ello que su contacto no era con otro sujeto, sino con una representación de éste, y poniendo en consecuencia distancia en relación con la situación erótica.

En otras ocasiones esta relación erótica (en este caso sin correspondencia), es predominantemente aludida, esbozada, tal como ocurre en "El Aleph" (1957), en cuyo comienzo se pone de manifiesto la pasión del relator hacia una mujer, pero que ya está muerta: "La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé que avisos de cigarrillos rubios; el hecho me dolió pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta, yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación" (pág. 151).

La oposición sujeto/muchedumbre tiene que ver con la oposición sujeto/no sujeto. En efecto, en la muchedumbre cada miembro aparece como intercambiable, y sumergirse en ella es un modo de desujetización.

En "El hombre en el umbral" (1957) toda una comunidad tiene un secreto y el sujeto no logra acceder a él.

La oposición muchedumbre/individuo solitario se pone de manifiesto en el siguiente párrafo: "Sentí que sus

palabras me despedían y que yo había cesado para él, desde aquel momento. Una turba hecha de hombres y mujeres de todas las naciones de Punjab se desbordó, rezando y cantando, sobre nosotros y casi nos barrió; me azoró que de patios tan angostos, que eran poco más que largos zaguanes, pudiera salir tanta gente. Otros salían de las casas del vecindario; sin duda habían saltado tapias... A fuerza de empujones e imprecaciones me abrí camino" (pág. 149).

Estar incluido en la muchedumbre es equivalente a quedar inserto en un laberinto: el sujeto, preñado de incógnitas, busca una salida. Los vínculos entre los miembros de la muchedumbre le resultan inaccesibles.

Algo similar ocurre con el desierto, que aparece en "El inmortal" o "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", por ejemplo. Se trata en última instancia de un desierto humano, en el cual el riesgo de inanición lo es para la mente, que puede sucumbir ante la falta de indicios, y queda abrumada por las incógnitas.

Anunciado 6. Cabe preguntarse entonces por el modo de transformación cualitativa del deseo en la narrativa de Borges. En primer lugar, es necesario señalar la existencia de dos deseos, uno basado en la ambición y otro de tipo contemplativo. En el primero el conocimiento es un medio, y en el segundo, un fin.

El primer deseo corresponde a personajes finalmente incluidos desde la perspectiva del segundo deseo, el contemplativo, que es el más abarcativo.

Supuesto este hecho, el cuerpo erótico, como cuerpo de goce, queda descalificado, en tanto que el goce implica participación y la participación supone transformarse en miembro de una clase y por lo tanto perder la cualidad de sujeto.

La subjetividad queda subsumida en la trama, y por ello se renuncia a la misma. El cuerpo erótico, que contiene una historia de sucesivas inscripciones de experiencias de goce, cede su lugar a un cuerpo puramente biológico, en el cual puede sorprenderse, como grado máximo, una reacción de dolor al ser desgarrados sus límites.

La proximidad de dos cuerpos no determina una engendriación sino generalmente un desmembramiento, el caso. Ello implica una escasez de diálogos, que suponen una mutua regulación, puesto que los vínculos entre los personajes son asimétricos. En cambio, la lejanía (inherente a esta asimetría, puesto que supone alguien comprometido y alguien que sólo observaba) es lo que permite la lucidez.

En consecuencia, una persona no nace de la conjunción de dos, sino que, pese a las apariencias, nace sólo de uno. El mejor ejemplo de ello lo encontramos en "Las ruinas circulares". Un personaje engendra a otro con sólo el esfuerzo de su propia mente. Este personaje, a su vez, había sido generado por una mente ajena, que lo había soñado. Algo similar se observa en "Everything and nothing" (1960). Shakespeare se enfrenta, al morir, ante Dios, y le plantea la incógnita acerca de su propia identidad. "La voz de Dios le contestó desde un torbellino: Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres mucho y nadie" (pág. 45).

Observamos, pues, que para Borges la incógnita frente a la vida se responde mediante una solución monista: la mente contemplativa que, mediante un instrumento, en el caso de Shakespeare la escritura, genera la realidad.

El hecho de que los seres humanos no están regidos por el deseo permite entender que en la narrativa de Borges no se los caracterice sobre la base de la oposición

hombre/mujer o sus derivados, sino más bien sobre la base de su posibilidad o no de convertirse en un indicio para el desvolamiento de una trama, o bien como instrumentos para que otra persona pase a la categoría de objeto sobre el cual se experimenta. Así ocurre, por ejemplo, en "Emma Zunz". El marinero con el cual la joven mantiene un vínculo erótico es un instrumento para alcanzar la posibilidad de transformar al jefe de ella en su víctima.

En cuanto al manejo del cuerpo, se rige por criterios puramente mentales, con un mínimo de flexibilidad y dramatización. Los movimientos suelen tener un carácter de simetría y de automatización, como si obedecieran a designios diferentes del inherente al deseo, y el cuerpo se constituye en instrumento. Esto se observa especialmente cuando el personaje debe utilizar su propio cuerpo para modificar una realidad exterior a través de conductas agresivas, tal como lo observamos, por ejemplo, en el cuento antes mencionado, "El encuentro".

Las emociones aparecen mediatizadas por una serie de términos que configuran una incógnita, detrás de la cual aparece la denominación del estado afectivo. La más común es la oposición "no/sin", que supone la doble negación como equivalente de una afirmación. Esto implica una transformación de un mensaje, por la cual el estado emocional constituye una incógnita, a la que sólo se puede acceder mediante una labor cognitiva. Se trata, en última instancia, de emociones frías. La falta general de colores en esta narrativa es otro indicio de que, en lugar de expresar estados de ánimo, Borges tiende a manifestar ciertas cualidades intrapsíquicas relacionadas con los grados de certeza o de incertidumbre.

En otras ocasiones, la denominación explícita de un estado de ánimo no se acompaña por la inclusión de las

imágenes plásticas que mejor pueden expresarlo.

La participación vital, el polo repudiado en la narrativa de Borges, implica, como última consecuencia, quedar destruido por el otro, como ~~consecuencia~~ ^{RESULTADO} de un proceso en el cual ocurre una fragmentación corporal o una ruptura de los lazos con la realidad. El final de "El muerto", el de "La espera", o el de "La muerte y la brújula", entre otros, son una evidencia de esto. Otro indicio del mismo hecho se observa en "Emma Zunz", puesto que la joven sólo puede transformarse en alguien que opera sobre otros, tomando como requisito previo que alguien opere sobre ella, a través de una desfloración, equivalente a una irrupción en su interior. Pero el ejemplo más claro de todo ello aparece en "El informe de Brodie" (1970). El Rey aparece elegido como participante básico en la guerra: "La tribu está regida por un rey, cuyo poder es absoluto, pero sospecho que los que verdaderamente gobiernan son los cuatro hechiceros que lo asisten y que lo han elegido. Cada niño que nace está sujeto a un detenido examen; si presenta ciertos estigmas, que no me han sido revelados, es elevado a rey de los Yahoos. Ato continuo lo mutilan (he is gelded), le queman los ojos y le cortan las manos y los pies, para que el mundo no lo distraiga de la sabiduría. Vive confinado en una caverna, cuyo nombre es Aloúzar (Qar), en la que sólo pueden entrar los cuatro hechiceros y el par de esclavas que lo atienden y lo untan de estiércol. Si hay una guerra, los hechiceros lo sacan de la caverna, lo exhiben a la tribu para estimular su coraje y lo llevan, cargado sobre los hombros, a lo más recio del combate, a guisa de bandera o de talismán. En tales casos lo común es que muera inmediatamente, bajo las piedras que le arrojan los hombres-monos" (págs. 142-143).

Observamos también que aquel que participa no ha podido elegir sino que es introducido en la participación desde afuera y es ajeno a los hechos en que se lo inserta.

El vínculo genital es en estos casos tan destructivo como la agresión. Lo esencial, que reside en el establecimiento del contacto con el otro, supone una consecuencia que unifica los dos tipos de vínculos: la fragmentación corporal, el caos y la desorganización de los miembros del propio cuerpo.

Casi siempre la participación se basa en la ambición, tal como también lo observamos en el caso del "aventurero" Lönnrot, de "La muerte y la brújula".

Emunciado 7. En tanto conjunto de metas ambiciosas, el universo se presenta como serie de polaridades; por ejemplo, traidor-héroe, cobarde-valiente, vida-muerte. Estas polaridades tienen la finalidad de cegar al hombre, conducirlo al compromiso vital y convertirlo así en expresión de una trama abstracta. Lo dicho con respecto a Otálora y a Lönnrot es una clara muestra de ello.

Pero lo más interesante de este emunciado es el valor explicativo para algunas peculiaridades de la narrativa borgiana, sobre todo la identidad de opuestos o la de seres radicalmente diversos. En efecto, puesto que desde el código valorativo borgiano la realidad es solo un indicio de una abstracción, las "tensiones" vitales son una apariencia, una ilusión; si el hombre se apega a ellas puede considerarse perdido.

Veamos un ejemplo de identidad de opuestos, de "Los teólogos" (1957):

"El final de la historia sólo es referible en metáforas, ya que pasa en el reino de los cielos donde no hay

tiempo. Tal vez cabría decir que Aureliano conversó con Dios y que éste se interesa tan poco en diferencias religiosas que lo tomó por Juan de Panonia. Ello, sin embargo, insinuaría una confusión de la mente divina. Más correcto es decir que en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona" (pág. 45).

Cuando un hombre sucumbe a las tentaciones de un compromiso vital, renuncia a develar el enigma de su destino y simultáneamente se hunde en un caos que lo arrastra. Tiene la ilusión de un conocimiento que no es tal y finalmente descubre que, cuando él creía ser dueño de su destino gracias a sus posesiones cognitivas, ha ocurrido lo contrario: ha sido víctima de un destino desconocido y se ha convertido en objeto de conocimiento ajeno, instrumentado a veces por otra persona para develar alguna incógnita y dominar su propio destino. Esta otra persona, con su actitud, representa a su vez a la mente supraterránea aunque nunca puede homologarse a ella si actúa por ambición.

El hombre pasa, pues, de develador de incógnitas a simple dato de una incógnita que otro puede llegar a develar.

Hay oposiciones aparentes, fenoménicas, en términos de dignidad/deshonra, Valentía/cobardía, que constituyen en realidad el polo del desconocimiento, el de la ambición, la aventura y el riesgo. Es lo que observamos, por ejemplo, en "El jardín de senderos que se bifurcan" o en "El Sur".

La base semántica es de tipo I (observar sin participar-ser observado participando). Pero las referen-

oias a la dignidad personal, a la ambición, al desafío del peligro, corresponden a la dimensión semántica 5, que aparece como subcomponente. Ambos polos de esta última (dramatizar y controlar el peligro-fracasar en la dramatización y el control del peligro) aparecen como un despliegue de uno de los polos de la dimensión semántica 1, el polo de la participación. En efecto, tal como ocurre en "El muerto", la ambición impulsa a la participación, y ésta supone exponerse a ser pensado por otro. La realidad se presenta como trampa para que el sujeto participe y sucumba a ser pensado por otro y aparece incitando a actuar erróneamente según la dignidad o la ambición. Por ello, pues, afirmo que la dimensión semántica 1 aparece como básica y la 5 como subcomponente, aunque el enlace entre ambas sea invertido, porque el polo positivo de la dimensión semántica 5 se articula con el negativo de la dimensión semántica 1. Esto implica dos tipos de temporalidad: una de tipo humano, el compromiso, y la otra de carácter abstracto, y corresponde a lo supraterráneo, siendo este último tipo el que subsume al primero: toda historia humana se subsume en una trama.

Mientras que la oposición conocer/ser objeto de conocimiento, que es la predominante, corresponde al estilo reflexivo (dimensión semántica 1), la oposición dignidad/deshonra, que aparece subsumida en la anterior, corresponde al estilo de suspense (dimensión semántica 5). De este modo se entiende que en la narrativa de Borges el análisis componencial suponga estas tres dimensiones semánticas: 6 (relacionada con el hecho de que se trata de búsquedas de logro estético), 1 y 5.

Enunciado 8. La verdadera actitud moral, según la narra-

tiva borgiana, es la lucha por develar incógnitas. Esto es equivalente a ser dueño del propio destino, en abierta rebeldía con la idea que debe regirlo.

Ahora bien, ¿en qué consiste ser dueño del propio destino? He aquí un problema importante, ya que, según lo he mencionado antes, todo intento de compromiso en un deseo significa perder esta posibilidad.

Parecería que ser dueño del propio destino es equivalente a permanecer inmóvil, sin participar, en la contemplación de un transcurrir vital que ahora posee una coherencia. De esta manera el contemplador se funde con la divinidad que piensa la trama abstracta, es idéntico a ella al despojarse de todo compromiso vital.

"La escritura del Dios" es un claro ejemplo de este concepto. El relato termina con la revelación de la incógnita y las consecuencias "personales" que esto acarrea: la pérdida de la identidad, el convertirse en un mero ente abstracto cognoscente de abstracciones.

Sólo la renuncia de Tzinacán a tomar compromisos, a decir "esas palabras", paradójicamente le permite ser dueño de su propio destino.

Algo similar leemos en "El inmortal" (1957):

"aquella fundación fue el último símbolo a que condescendieron los inmortales; marca una etapa en que, juzgando que toda empresa es vana, determinaron vivir en el pensamiento, en la pura especulación. Frigieron la fábrica, la olvidaron y fueron a morar en las cuevas. Absortos, casi no percibían el mundo físico" (pág. 19).

Podría hacerse una descripción estructural de la situación de las personas que han logrado revelar la incógnita y convertirse en una abstracción. El despojamiento del compromiso vital se detecta en la inmovilidad,

la caguera. Existe una extrema dependencia de un mundo al que se desdeña, precisamente el de los compromisos vitales. Generalmente otra persona o bien un fenómeno natural ayuda a la sobrevivencia de este ser "abstracto".

Además de los ejemplos recién suministrados, aportaré otros, de "El fin" (1944).

"Recabarren, tendido, ent^ereabrió los ojos y vio el oblicuo cielo raso de junco. De la otra pieza le llegaba un rasgueo de guitarra, una suerte de pobrísimo laberinto que se enredaba y destacaba infinitamente... Recobró poco a poco la realidad, las cosas cotidianas que ya no cambiaría nunca por otras. Miró sin lástima su gran cuerpo inútil, el poncho de lana ordinaria que le envolvía las piernas. Afuera, más allá de los barrotes de la ventana, se dilataban la llamura y la tarde; había dormido, pero aún quedaba mucha luz en el cielo. Con el brazo izquierdo tanteó, hasta dar con un cencerro de bronce que había al pie del catre. Una o dos veces lo agitó; del otro lado de la puerta seguían llegándole los molestos acordes.

"... al acomodar unos tercios de yerbas, se le había muerto bruscamente el lado derecho y había perdido el habla. A fuerza de apañarnos de las desdichas de los héroes de las novelas concluímos apladándonos con exceso de las desdichas propias; no así el sufrido Recabarren, que aceptó la parálisis como antes había aceptado el rigor y las soledades de América...

"Un chico de rasgos aindiados (hijo suyo, tal vez) entreabrió la puerta. Recabarren le preguntó con los ojos si había algún parroquiano. El chico, taciturno, le dijo por señas que no; el negro no contaba. El hombre prostrado se quedó solo; su mano izquierda jugó un rato con el

cencerro, como si ejerciera un poder" (págs. 177-178).

Algo similar observamos en "Pedro Salvadores" y en "Funes el memorioso".

Esta dependencia extrema del sujeto con respecto a aquellos que para él son meros indicios de una trama abstracta nos plantea un problema que aquí sólo deseo mencionar: el de las contradicciones entre apariencia y realidad. El problema se manifiesta ya a partir del Emunciado 1, pero alcanza aquí, a través de esta paradoja, su expresión más manifiesta.

Emunciado 9. Esta contradicción entre el sentido de omnipotencia que se adjudica a una conducta de inmovilidad y su cualidad de impotencia motriz que deja traslucir, de dependencia de la motricidad de otros o inclusive de energías naturales no humanas, como lo observamos en "El inmortal", tiene que ver con los metalogismos.

Los metalogismos más importantes se refieren a la temporalidad, la espacialidad, la identidad y la causalidad.

Las trasgresiones a la lógica consensual con respecto a la espacialidad se manifiestan en "El Aleph" (1957), cuento en el cual un punto contiene todo el universo: "En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo" (pág. 164).

Un punto contiene aquí todo el espacio.

Las trasgresiones al principio de identidad se escenifican, entre otros cuentos, en "Los teólogos", en el cual se expone la lucha entre dos teólogos, uno herejía y el otro ortodoxo, que en realidad constituyen una misma persona.

En cuanto a las trasgresiones a la lógica consensual en el plano causal, la más importante consiste en presentar, como causa una situación, la existencia de una trama que fija de antemano un destino.

La noción de milagro se pone de manifiesto en "El milagro secreto" (1944). Se trata de una trasgresión de la lógica consensual referida a la temporalidad, motivada en una concepción de una divinidad cognitiva. En efecto, en este cuento, Hladik pide a la divinidad un milagro. Frente a la cercanía de su ejecución por parte de las tropas nazis (Hladik era judío) y ante el hecho de que no había logrado terminar la obra que consideraba la culminación de su actividad literaria, manifestó un pedido a la divinidad: "Hacia el alba, soñó que se había ocultado en una de las naves de la biblioteca de Clementinum. Un bibliotecario de gafas negras le preguntó: ¿Qué haces? Hladik le replicó: Busco a Dios. El bibliotecario le dijo: Dios está en una de las letras de una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum. Mis padres y los padres de mis padres han buscado esa letra; yo me he quedado ciego buscándola. Se quitó las gafas y Hladik vio los ojos, que estaban muertos. Un lector entró a devolver un atlas. Este atlas es inútil, dijo, y se lo dio a Hladik. Este lo abrió al azar. Vio un mapa de la India, vertiginoso. Bruscamente seguro, tocó una de las minúsculas letras. Una voz ubicua le dijo: El tiempo de tu labor ha sido otorgado. Aquí Hladik se despertó" (pág. 164).

El milagro consiste en la detención del tiempo "objetivo", pero no del tiempo mental de Hladik, siendo el tiempo "objetivo" una manifestación mental de la divinidad, y por ello manejable por ésta a voluntad. Observamos además que el acceso a la divinidad consiste, en última instancia, en hallar un nombre perdido en la infinitud de los nombres, y que sin embargo es la clave de los demás. Por otra parte, una representación (un sueño) contiene un ámbito representacional (una biblioteca) en uno de cuyos lugares (un libro) Hladik encuentra otra representación, clave de la divinidad.

Ya expusimos algunas ideas en cuanto a la imposibilidad del conocimiento objetivo en la narrativa borgiana. Pero es necesario ampliar esta idea para exponer otras características del tipo de lógica subyacente.

Todo conocimiento de una realidad material resulta imposible, puesto que está determinado por la posición del sujeto cognoscente y de aquello que se desea conocer, y ambas son cambiantes. Cada personaje aparece constantemente en un proceso, y sólo puede observar la realidad desde ese constante pasaje, el cual consiste a su vez en una ubicación alternante entre distintas posiciones dentro de una trama. Es por esta imposibilidad de un conocimiento que trascienda a las posiciones alternantes, que Borges en muchas ocasiones enumera una serie de conjeturas, todas ellas posibles, para dar cuenta de una incógnita. Un ejemplo lo observamos en "La lotería de Babilonia" (1941) donde leemos: "Este funcionamiento silencioso, comparable al ^{de} Dios, provoca toda suerte de conjeturas. Alguna abominablemente insinúa que hace ya siglos que no existe la Compañía y que el sacro desorden de nuestras vidas es puramente hereditario, tradicional; otra la juzga externa y enseña que per-

durará hasta la última noche, cuando el último dios anade el mundo. Otra declara que la Compañía es omnipotente, pero que sólo influye en cosas minúsculas: en el grito de un pájaro, en los matices de la herrumbre y del polvo, en los entresueños del alba. Otra, por boca de herejarcas enmascarados, que no ha existido nunca y no existirá. Otra, no menos vil, razona que es indiferente afirmar o negar la realidad de la tenebrosa corporación, porque Babilonia no es otra cosa que un infinito juego de azares" (pág. 75).

A ello debemos agregar la concepción peculiar que en la narrativa de Borges aparece sobre la memoria, como aquella función que, al suponer la inclusión de una experiencia irrepetible dentro de una clase, la distorsiona en su esencia misma. Algo similar ocurre con los signos, los cuales no aluden a hechos específicos sino genéricos. Por ello es que, como ocurre en "Funes el memorioso", lo ideal sería utilizar un nombre específico para cada experiencia, irrepetible con respecto a cualquier otra. Pero sólo la mente omniscitiva tiene esta capacidad para pensarse a sí misma sin distorsión, y el hombre solo posee un limitado registro de signos, por lo cual el final de Funes es el fracaso de su tentativa.

Con todo este planteo se apunta finalmente a una trasgresión de la lógica consensual y a la instalación en su lugar no tanto de otra lógica sino de una antilógica, es decir, de un intento de desorganización de toda lógica y de toda posibilidad de comunicación (lógica del predicado) y conocimiento.

A ello se agrega el hecho de que en Borges la realidad está vista sub specie aeternitatis, donde una concepción genérica.

Desde esta perspectiva resulta interesante la oposición individuo/clase. En la narrativa de Borges hay una tendencia a homologar el individuo a la clase. Por eso cada clase está compuesta en realidad por un solo individuo. Esto implica, en última instancia, negar a la lógica toda posibilidad de operancia. Pero para demostrar esta hipótesis básica (que el individuo es idéntico a la clase) se requiere utilizar "argumentos lógicos" o, mejor dicho, antilógicos. Esta es precisamente una de las características de los metalogismos. Esta homologación entre el individuo y la clase, que se observa claramente en "Funes el memorioso", implica fundamentalmente que todo individuo es clase, es decir, implica enfatizar la noción de clase. Pero simultáneamente, si un individuo solo es idéntico a sí mismo y él constituye el único integrante de una clase, esta pulverización de toda posibilidad de agrupamiento permite cualquier agrupamiento. Esta es la base que posibilita a Borges transformar a un individuo en la clase más abarcativa, siempre y cuando ese individuo sea una mente pensante, que genera la realidad.

La interrupción del enlace entre el signo y el referente puede entenderse si se toma en cuenta que para Borges los signos instituyen la realidad y no la nombran. Un ejemplo muy claro de ello lo encontramos en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1941), cuento en el cual la realidad es generada por un diccionario. El carácter no referencial de un texto y la búsqueda de una ambigüedad que es inherente a toda realidad concebida como representacional, se pone claramente de manifiesto en el siguiente fragmento: "Leímos con algún cuidado el artículo. El pasaje recordado por Bicy era tal vez el único sorprendente. El resto parecía muy verosímil, muy ajustado al tono general de la obra

y (como es natural) un poco aburrido. Releyéndolo, descubrimos bajo su rigurosa escritura una fundamental vaguedad. De los catorce nombres que figuraban en la parte geográfica, sólo reconocimos tres -Jorasán, Armenia, Erzerum-, interpolados en el texto de un modo ambiguo. De los nombres históricos, uno solo: el impostor Esmerdis, el mago invocado más bien como una metáfora. La nota parecía precisar las fronteras de Uqbar, pero sus nebulosos puntos de referencia eran ríos y cráteres y cadenas de esa misma región. Leímos, verbigracia, que las tierras bajas de Tsai Jaldún y el delta del Ara definen la frontera del sur y que en las islas de ese delta procrean los caballos salvajes. Eso, al principio de la página 918. En la sección histórica (página 920) supimos que a raíz de las persecuciones religiosas del siglo trece, los ortodoxos buscaron amparo en las islas, donde perduran todavía sus obeliscos y donde no es raro examinar sus espejos de piedra. La sección idioma y literatura era breve. Un solo rasgo memorable; anotaba que la literatura de Uqbar era de carácter fantástico y que sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejnas y de Tlön... La bibliografía enumeraba cuatro volúmenes que no hemos encontrado hasta ahora, aunque el tercero -Silas Haslam: History of the land called Uqbar, 1874- figuraba en los catálogos de la librería de Bernard Quaritch. El primero, Lasbare and legenswethe Bemerkungen über das Land Uckbar in Klein-Asien, data de 1641, y es obra de Johannes Valentinus Andreaß. El hecho es significativo; un par de años después, di con ese nombre en las inesperadas páginas de De Quincey (Writings, décimotercero volumen) y supe que era el de un teólogo alemán que a principios del siglo XVII describió la imaginaria comunidad de la Rosa-Cruz -que otros fundaron luego-

a imitación de lo prefigurado por él" (págs. 15-16).

Se encuentra así claramente expuesto un rasgo inherente a este estilo, la ambigüedad con respecto a cualquier correlación con una realidad exterior al lenguaje mismo, ambigüedad que es una forma de negar a la realidad exterior todo carácter de existencia independiente. Existiría como nítido aquello generado sólo por el lenguaje y no por su correlación con algo que le es exterior.

Cabe aún un comentario acerca de un número enigmático en la narrativa de Borges, el 14, que aparece en numerosos textos, además de éste (por ejemplo, "La escritura del Dios", "Las ruinas circulares" y la suma de los kilómetros de la próxima trampa que Scharlach tenderá a Lönnrot), así como el 7. La referencia a textos de otros autores resulta necesaria para comprender su valor mágico, quizá como el número central de toda fórmula develadora en este ámbito representacional. A ello debemos agregar que el acceso a la pubertad, aproximadamente a los 14 años, es el momento crítico de opción entre deseo y no deseo, opción acerca de cuyas consecuencias en cuanto a las representaciones esta narrativa nos da una muestra extraordinaria.

Enunciado 10. El papel del escritor consiste en ser un develador de incógnitas; sin embargo, se vuelve, a pesar de sí mismo, una expresión recursiva más de una trama abstracta. Esto implica que un escritor no puede no participar. Como develador de incógnitas tiende a despojar a la realidad (y a sí mismo) de los falsos sentidos originados en supuestas oposiciones polares, y en cambio la convierte en el indicio de problemas abstractos.

Para ello el escritor posee diversos recursos estilísticos, todos los cuales tienen como fin privar a la realidad de aquello que la vuelve un compromiso vital (por ejemplo, en cuanto a los adjetivos, esto se expresa a veces por el agregado de un prefijo "in", o de un modificador directo adverbial de carácter negativo).

Si para Borges el sujeto debe tratar de captar la trama y no tanto ser su realización, ello tiene consecuencias estilísticas. Esto se comprende al advertir que la trama puede concebirse como un lenguaje abstracto, formal, que se materializa en diferentes sustancias expresivas (en diferentes conductas humanas o en diferentes disposiciones y características de los objetos). Para que el lenguaje sea lo menos posible manifestación de una trama y más su develamiento, debe ser un lenguaje despojado, preciso, sin ornamentación. El logro estético es, para Borges, simultáneamente el acceso contemplativo a la divinidad. Lógica y belleza son correlativas.

He afirmado poco antes que en el escritor coexisten la tendencia a la develación de incógnitas y el convertirse en un indicio de una trama abstracta. Un cuento, "Borges y yo", muestra esto bastante claramente. Se pueden observar la convivencia y la pugna entre ambas características. El que vive comprometido se convierte en dato para el otro, que al "falsear y magnificar" despoja a una realidad de su contenido humano.

Otro cuento, "Parábola del palacio" (1960), nos permite comprender que el objetivo de un escritor que actúa de esta manera es, como el de cualquier otro hombre, obtener el dominio de la realidad humana:

"Al pie de la penúltima torre fue que el poeta (que estaba como ajeno a los espectáculos que eran nara-

villa de todos) recitó la breve composición que hoy vinculamos indisolublemente a su nombre y que, según repiten los historiadores más elegantes, le deparó la inmortalidad y la muerte. El texto se ha perdido; hay quien entiende que constaba de un verso; otros de una sola palabra. Lo cierto, lo increíble es que ^{en} el poema estaba entero y minucioso el palacio enorme, con cada ilustre porcelana y cada dibujo en cada porcelana y las penumbras y las luces de los crepúsculos y cada instante desdichado o feliz de las gloriosas dinastías de mortales, de dioses y de dragones que habitaron en él desde el interminable pasado. Todos callaron, pero el Emperador exclamó: ¡Me has arrebatado el palacio! y la espada de hierro del verdugo segó la vida del poeta.

"Otros refieren de otro modo la historia. En el mundo no puede haber dos cosas iguales; bastó, nos dicen, que el poeta pronunciara el poema para que desapareciera el palacio, como abolido y fulminado por la última sílaba. Tales leyendas, claro está, no pasan de ser ficciones literarias. El poeta era esclavo del emperador y murió como tal; su composición cayó en el olvido y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo" (pág. 42).

Mientras en un plano, el de las relaciones humanas con un compromiso vital basado en el deseo, el escritor aparece como un esclavo, en otro, el del intelecto sin participación, el "poeta" aparece como el poseedor y el dominante. Sin embargo, el mero hecho de escribir ya convirtió al poeta en partícipe de la realidad y ello lo perdió.

El poeta se define como negatividad con respecto a otra realidad, también representacional, y esta negatividad es una característica definitoria del sujeto.

El libro aparece entonces como un instrumento. Como ocurre con Duncan y Uriarte, el lector, al leerlo, se creará dueño de su destino, cuando en realidad éste será regido por el objeto que aferra, el cual contiene la trama pensada por el autor, y en la cual el lector es un mero ejecutante.

Generar un libro equivale a originar un laberinto en el cual se pierde el lector. Para ello el autor desesemantiza progresivamente las situaciones, mediante procesos sustractivos, de manera tal que la negatividad y muerte sean el modo de conferir sentido a lo positivo y la vida, que se recortan contra aquellos términos, más abarcativos. La respuesta frente a las incógnitas de la vida es, pues, un vacío, un nuevo interrogante. El laberinto, como desesemantización, es el resultado de todo un proceso de doble negación que culmina, no en una afirmación sino en la negación del sujeto que niega, como base de una antilógica carente de metalenguaje, puesto que, para que lo haya, debe haber un lenguaje referencial, y para que éste exista debe haber un referente, un objeto, el cual para Borges es pura ilusión. En lugar de ello, existe el texto sobre el texto, una representación que alude a otra representación, y desde un código puramente interno, no convencional.

Es posible plantearse además hasta qué punto el doble juego entre dominio y esclavitud no se repite, en la narrativa de Borges, entre "autor" y "lector", hasta qué punto el "autor" procura así dominar a un "lector" y esclavizarlo, y hasta qué punto esta situación no se invierte y ocurre que el "autor" se convierte en esclavo del "lector".

Un párrafo del final de "La busca de Averroes"

(1957) nos orienta en este sentido. Allí comprobamos cómo el "autor" que ha observado a otro autor, de pronto se siente a su vez convertido en un indicio para otro, un "lector" (el mismo autor, pero como observador), que trata con ello de devaluar un enigma abstracto:

"Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración y así hasta lo infinito" (pág. 101).

Se nos abren aún otros interrogantes. Uno de ellos se refiere a la comunicabilidad, mediante la obra literaria, de una experiencia de constatación con la divinidad, la cual, para Borges, implica una equiparación entre belleza y verdad.

El acceso a la divinidad implica simultáneamente una fusión con las fuentes del conocimiento. Pero este conocimiento es incommunicable, tal como ya lo hemos visto al referirnos a "La escritura del Dios", porque comunicarlo ya es participar, y al participar se ha perdido el contacto con la divinidad, y como consecuencia lo comunicado es erróneo. Un ejemplo más de esto aparece en "El espejo y la máscara" (1975). Un poeta ejecuta una oda que contiene una sola línea y que constituye el conocimiento de la divinidad. El único modo de contener este conocimiento es la autodestrucción en tanto sujeto, lo cual puede corresponder a una total inmovilidad corporal o bien a la muerte. Cuando el poeta pronuncia su poema ante el rey, ambos quedan transformados: "Sin animarse a pronunciarla en voz alta, el poeta y el Rey la paladearon, como si fuera una plegaria secreta o una blasfemia. El Rey no estaba menos maravillado y menos maltrecho que el otro. Ambos se miraron muy pálidos.

"En los años de mi juventud -dijo el Rey- navegué hacia el ocaso. En una isla vi lebrales de plata que daban muerte a jabalíes de oro. En otra nos alimentamos con la fragancia de las manzanas mágicas. En otra vi murallas de fuego. En la más lejana de todas un río abovedado y pendiente surcaba el cielo y por sus aguas iban peces y barcos. Estas son maravillas, pero no se comparan con tu poema, que de algún modo las encierra. ¿Qué hechicería te lo dió?

"En el alba -dijo el poeta- me recordé diciendo unas palabras que al principio no comprendí. Esas palabras son un poema. Sentí que había cometido un pecado, quizá el que no perdona el Espíritu.

"El que ahora compartimos los dos -el Rey musitó-. El de haber conocido la Belleza, que es un don vedado a los hombres. Ahora nos toca expiarlo. Te di un espejo y una máscara de oro; he aquí el tercer regalo que será el último.

"Le puso en la diestra una daga.

"Del poeta sabemos que se dio muerte al salir del palacio; del Rey, que es un mendigo que recorre los caminos de Irlanda, que fue su reino, y que no ha repetido nunca el poema" (págs. 106-107).

He mencionado antes la negatividad de la narrativa borgiana. Ella supone a veces la generación de un lenguaje idiosincrático en el cual prevalece fundamentalmente la falta de vocales en favor de las consonantes. Estos neologismos se ponen claramente de manifiesto en cuentos como "El informe de Brodie" (1970), donde leemos: "en la región que infestan los hombres-monos (Apemen) tienen su morada los Mich, que llamaré Yahoos, para que mis lectores no olviden su naturaleza bestial y porque una precisa transliteración es casi imposible, dada la ausencia de vocales en su

áspero lenguaje. Los individuos de la tribu no pasan, creo, de setecientos, incluyendo los Nr, que habitan más al sur, entre los natorrales" (pág. 140).

Algo similar aparece en el siguiente texto: "El idioma es complejo. No se semeja a ningún otro de los que yo tenga noticia. No podemos hablar de partes de la oración, ya que no hay oraciones. Cada palabra monosílaba corresponde a una idea general, que se define por el contexto o por los visajes. La palabra nra, por ejemplo, sugiere la dispersión o las manchas; puede significar el cielo estrellado, un leopardo, una bandada de aves, la viruela, lo salpicado, el acto de despararramar o la fuga que sigue a la derrota. Hrl, en cambio, indica lo apretado o lo denso; puede significar la tribu, un tronco, una piedra, un montón de piedras, el hecho de apilarlas, el congreso de cuatro hechiceros, la unión carnal y un bosque. Pronunciada de otra manera o con otros visajes, cada palabra puede tener un sentido contrario" (págs. 147-148).

El carácter no convencional, incluso el rechazo de toda posibilidad de convención y de código, aparece claramente expuesto en este fragmento, puesto que cada conjunto de sonidos puede indicar cualquier significado, más allá de todo código posible. En "Umr" encontramos un ejemplo semejante. La carencia de vocales tiene que ver con que son precisamente éstos los elementos de todo conjunto de fonemas que contienen el mayor componente informativo acerca de los estados de ánimo. Por lo tanto, la sustracción de vocales es un intento de eliminar indicios acerca de la subjetividad, de la propia participación, y la consecuencia de ello es que el lenguaje sólo sirve para expresar hechos genéricos y no la especi-

ficidad de la inserción en determinada situación peculiar por parte de un sujeto.

La abolición del código para expresar la subjetividad tiene que ver con que cada instante es único, y traducirlo lingüísticamente implica utilizar términos que aluden a clases, y despoja de su carácter irrepetible a la experiencia subjetiva. Para cada experiencia, que es original, se requiere, pues, un término igualmente único, o bien un mínimo número de términos abiertos a cualquier sentido.

Entre los verbos predominan aquellos con componentes cognitivos, representacionales, que van desde los que se refieren a la generación de formas fantasmales, hasta actividades mentales tales como interrogarse, recordar, o incluso registrar determinados estímulos predominantemente a través de los canales distales, sobre todo el visual.

Los verbos de desplazamiento espacial son también característicos y se ponen de manifiesto en cuentos como "El inmortal", "El muerto", o "El jardín de senderos que se bifurcan".

Discriminamos tres tipos de desplazamiento espacial: horizontal (que supone la noción de un laberinto en el cual el sujeto procura encontrar una salida), ascendente (vinculado con la concepción de un cuerpo que pierde su aspecto gravitacional y por lo tanto su valor como deseante) y descendente (con el sentido de penetrar en las profundidades de un misterio). Si recordamos que, según la concepción especular del espacio, adelante equivale a atrás, inferimos que avanzar es retroceder y que ascender y descender son idénticos.

En cuanto al tercer tipo de verbos, aquel que

supone una transformación aloplástica y que constituye el momento culminante de algunos cuentos, implica sobre todo la muerte del otro personaje o algún equivalente por el cual éste se transforma en objeto de experimentación sin capacidad para oponerse a los designios cognitivos de quien lo ha transformado. Esta es la actividad que se pone de manifiesto en aquellos cuentos, ya mencionados, en que un personaje mata a otro con un arma de fuego, sobre todo en "La muerte y la brújula" y "Emma Zuna". Otro ejemplo de transformación de un sujeto en alguien que sólo tiene un valor en términos de dato y para una investigación, se observa en "El jardín de senderos que se bifurcan" en el cual Yutsun asesina a Stephen Albert puesto que el apellido de éste se podría transformar en un indicio para que un tercer sujeto revele una incógnita, referida a un mensaje que Yutsun procura comunicarle.

Esto no quiere decir que no existan otros tipos de verbos, sino que los ya descriptos tienen un valor determinante. Entre ellos el más importante es el descripto en primer lugar, siendo el último un instrumento para lograr el primero, y el segundo un instrumento para alcanzar alguno de los otros dos. Como problema abierto, cabe plantearse en qué contextos utiliza Borgus verbos como ser o estar. Parecería que el segundo no expresa estados de ánimo, sino ubicación espacial.

En cuanto a los sustantivos, no se trata de señalar su emergencia absoluta sino la relativa, es decir, en qué contextos aparecen. Sólo incluiré algunas precisiones. Los sustantivos abstractos son los hegemónicos, o bien los concretos que implican una representación, una abstracción (libros, espejos). Los sustantivos concre-

tos adquieran una cualificación abstracta por el contexto, o bien por suministrarse sólo algunas de sus notas esenciales. La introducción de contextos espacio-temporales connota ambigüedad, y ello por remitir no tanto a países desconocidos, sino más bien a circunstancias en las que prevalecen las trasgresiones a la lógica consensual. No se trata de un mundo con otras reglas, sino del intento de mostrar la endeblez de toda regla.

Podemos construir así una especie de teoría generativa de la frase lingüística en la narrativa borgiana, en la cual definiríamos un número restringido de matrices. Determinados sustantivos recibirán ciertos adjetivos o equivalentes, y ciertos verbos poseerían modificadores directos o indirectos y circunstanciales definidos. Estas frases sufrirían procesos de transformación hasta alcanzar su manifestación.

Podemos incluir también ciertos problemas peculiares en cuanto a la adjetivación, como la utilización del oxímoron, que se justifica si pensamos que para Borges dos cualidades antagónicas pueden reunirse debido a la radical dualidad del objeto aludido por el sustantivo. Esto se expresa no solo en el nivel lingüístico sino en el de las imágenes, y está en la base del argumento de "Los teólogos", cuento que puede definirse como el despliegue de un oxímoron de dos cualidades (ortodoxo y hereje) referidas a una misma persona.

Podríamos construir una teoría generativa de otro tipo de frase, la historia contenida en una narración, en la cual se discriminarán diferentes momentos. Esto nos conduce al problema de una sintaxis de un tipo diferente, de carácter transfrástico, constituida por escenas.

¿Cuáles son las distintas escenas contenidas en

esta trama, frente a la cual el sujeto tiende a mantener una actitud contemplativa? Podríamos categorizar dos tipos de historias posibles: las del triunfo y las del fracaso. La temática del triunfo aparece, por ejemplo, en aquellos relatos en que el personaje alcanza finalmente el poder contemplativo, a la manera de una visión mística, con una inmovilidad absoluta. Haber develado una incógnita significa la consustanciación con la divinidad, fuente de las representaciones, y, como ella, mantener una actitud puramente contemplativa. Un buen ejemplo de este tipo de historia se da en "La escritura del Dios", aunque también aparece en "Pedro Salvadores", y fragmentariamente en "El Aleph" y en "Funes el memorioso". Pero lo más habitual son las secuencias de escenas que culminan en el fracaso, es decir, cuando el individuo se reconoce a sí mismo como un sujeto pensado por otra mente, como una mera representación generada por otro. En este caso podemos discriminar cinco escenas, constituyendo la primera y la última, en realidad, dos situaciones, y las tres intermedias, los momentos de cambio en el proceso.

En el primer momento, el sujeto se halla incluido dentro de una situación de la cual se separa. Este aspecto lo vemos claramente en cuentos como "El inmortal", "El evangelio según Marcos", "El sur", entre otros.

La segunda escena, que constituye el primer momento del proceso, implica precisamente la separación del grupo y la situación indioses y la inserción en otros diferentes, en los cuales predomina como característica básica la incógnita con respecto a las leyes que rigen los eventos que ocurren en relación con el propio sujeto.

Esto es lo que observamos, por ejemplo, en "El informe de Brodie", o en "El inmortal", cuentos en los

cuales el personaje se encuentra incluido dentro de un ámbito desconocido que trata de comprender. Estas leyes desconocidas también se ponen de manifiesto en "El sur", cuando Dahlmann se encuentra entre los gauchos, y también en "El evangelio según Marcos", en un contexto similar.

En la tercera escena, que contiene el segundo momento de este proceso, se da una progresiva participación del sujeto, incluyendo una incertidumbre en aumento, que a veces el protagonista considera como una certidumbre, engañado por las apariencias. Esto es lo que observamos en "El muerto", con respecto a Otálora, quien parecía seguro del éxito por alcanzar mediante su compromiso en las experiencias.

En "La muerte y la brújula" ocurre algo similar con Lönnrot, cuando cree estar triunfando en el develamiento de una incógnita, y en el fondo sólo está cumpliendo los designios de Scharlach.

La cuarta escena, que contiene el tercer momento del proceso, constituye una brusca revelación de que aquello que el protagonista concebía como una acción voluntaria siendo él dueño de sí mismo, en el fondo ocurre por designios de otra persona. Ello se observa en los cuentos mencionados hasta aquí y también en "El soborno" cuando Winthorpe descubre que su decisión no está motivada en su voluntad sino que sigue los designios de Einarsson.

La quinta escena, que contiene la segunda situación, como culminación del proceso de cambio, consiste en ocasiones en la muerte de aquel que se concebía protagonista, como en "La muerte y la brújula", o en "El muerto". Ferró en otras ocasiones implica sólo renunciar a alcanzar el goce contemplativo, y comprender que se es objeto de la contemplación ajena.

Quisiera referirme, por fin, a la utilización de ciertos recursos retóricos, las sinédoques generalizante y particularizante, pero no tanto en el plano de la sintaxis de frase sino en el de las figuras referidas a la narración, en la cual debemos incluir, dado el contexto transfrástico, el componente semántico como orientador del análisis. Considero útil tal exposición dada la carencia general de análisis con estas características.

Recurriré para el análisis a un fragmento de un cuento, "Las ruinas circulares" (1941). Un mago "quería soñar un hombre; quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad" (pág. 60). Para ello utiliza un tipo de recurso: ir del todo a la parte y al fracasar éste, un procedimiento inverso: de la parte al todo, el cual resulta exitoso. Veamos brevemente el texto, para luego extraer algunas conclusiones.

En cuanto al primer recurso, del todo a la parte, consiste en lo siguiente; el mago estaba "en el centro de un anfiteatro circular/...: nubes de alumnos taciturnos fatigaban las gradas. ... El hombre/... consideraba las respuestas de sus fantasmas, no se dejaba embarcar por los impostores, adivinaba en ciertas perplejidades una inteligencia creciente. Buscaba un alma que mereciera participar en el universo.

"... Una tarde/... licenció para siempre el vasto colegio ilusorio y se quedó con un solo alumno. Era un muchacho taciturno, cetrino, díscolo a veces, de rasgos afilados que repetían los de su soñador" (págs. 60-61).

Pero finalmente lo acanotó el insomnio. Entonces "buscó otro método de trabajo" (pág. 62). Veamos en qué consiste: "soñó un corazón que latía/... luego retomó el corazón/... y aprendió la visión de otro de los órganos prin-

principales. Antes de un año, llegó al esqueleto, a los párpados. El pelo innumerable fue tal vez la tarea más difícil. Soñó un hombre íntegro, un manco" (págs. 62-63). Finalmente lo soñó con vida y lo incluyó en la realidad de la vigilia. Era un hijo "pensado entraña por entraña y rasgo por rasgo" (pág. 65).

Hemos creído detectar, en estos procesos, dos recursos retóricos, la sinécdoque particularizante (del todo a la parte) y la sinécdoque generalizante (de la parte al todo).

La primera (el pasaje de un conjunto de personas a una sola de ellas) está condenada al fracaso. La segunda (el pasaje de una parte del cuerpo a la totalidad) es el recurso que permite la construcción de una persona.

Pero debemos describir otro aspecto más del problema. En uno y otro recurso se trata de dos tipos de totalidad y de partes. En efecto, la primera totalidad es abstracta e incluye un conjunto de individuos, entre los cuales la elección determina una exclusión de un gran grupo en favor de uno de ellos. En cambio, la segunda totalidad es concreta y contiene un conjunto de elementos, y la elección determina que todos ellos deben quedar incluidos. En el primer agrupamiento el vínculo entre los miembros es de similitud y exclusión; en el segundo, es de complementariedad e inclusión.

En el primer agrupamiento la selección de uno entre varios supone el compromiso en una situación determinada, y ello no es lo corriente en el estilo de Borges. En el segundo agrupamiento es concebible que una parte de una totalidad se segregue de ella y adquiera autonomía.

El primer tipo de recurso es extractivo: supone sacar algo de una totalidad; el segundo es aditivo: el hom-

bre es una suma de miembros y funciones.

El caos en cuanto a un edificio, tal como lo describe por ejemplo en "El inmortal", tiene que ver con un fracaso en cuanto a la utilización del segundo recurso.

Un tipo de recurso, el primero, tiene que ver con el área lingüística: una palabra es una totalidad y no se la puede descomponer en unidades menores sin que pierda sentido. Se trata de un problema semántico y lógico, conectado con el hecho de la irreductibilidad de determinadas abstracciones.

En cambio, el segundo recurso tiene que ver con el área fonológica: un fonema se define por la copresencia de varios rasgos fonológicos. Es también y sobre todo el área de una semiótica no lingüística, especialmente la de las imágenes visuales, en las cuales la analogía implica una descomposición de la realidad, dentro de un sistema representacional, según ciertos rasgos; bastan sólo algunos de ellos para denotar un referente.

Podríamos decir que existe en Borges una tendencia a recurrir a sinécdoques particularizantes basadas en la descomposición en partes de una totalidad concreta definida aditivamente, y a sinécdoques generalizantes basadas en la descomposición en partes de una totalidad abstracta definida por exclusión. Mientras la segunda figura remite a la búsqueda del no compromiso vital en el vínculo interpersonal (no se elige a otra persona según el deseo), la primera tiene que ver con el no reconocimiento de aquella parte del sujeto que se incluye participando en un vínculo con otro.

Si en "Las ruinas circulares" triunfó el proceso sinécdoquico generalizante basado en la descomposición

aditiva, ello se debe a varias razones, que no deseo estudiar exhaustivamente en este texto. Sólo señalaré algunos puntos. En primer lugar, el recurso se da en el área visual (el sueño), cuyo proceso descompositivo puede basarse en la suma y la copresencia; la constitución de la representación del otro es de tipo aditivo.

En segundo lugar, es imposible en la narrativa de Borges concebir la corporidad sino como conjunto de partes reunidas, que se desorganiza por el contacto con otro cuerpo. La deformidad sólo se da en este plano, y no en el del lenguaje, por cuya "perfección" en última instancia opta el autor. Las figuras espaciales como realización de una geometría (no descomponible) y no meramente como una totalidad existente por adición ^{SON} es un ejemplo de ello: la alusión a círculos, a ruedas, a esferas, a puntos, a hexágonos, a rectángulos, resulta constante.

Se trata de un intento de suplantar el cuerpo monstruoso aditivo, por la pureza de la idea.

Pero, además, en "Las ruinas circulares" sólo se concibe un cuerpo como no fragmentado por ser generado por una mente, la del héroe. En cambio, toda referencia al cuerpo propio implica un cierto grado de fragmentación, en términos de sinécdoque particularizante.

Ahora bien, varios autores (y Borges entre ellos) han señalado la carencia de metáforas en la narrativa que estudiamos. Se ha descrito (Dubois et al., 1970) la metáfora como una doble sinécdoque. Si la descomposición es de tipo excluyente, hay primero una sinécdoque generalizante y luego otra particularizante. Si la descomposición es de tipo incluyente, hay primero una sinécdoque particularizante y luego otra generalizante. La primera clase de metáfora se basa en la coexistencia de

cualidades comunes; la segunda, en la coexistencia de partes comunes.

Como en la narrativa de Borges no existen sinécdoques particularizantes en el tipo de descomposición excluyente, entendemos que no hay este tipo de metáforas. Pero tampoco las hay de las otras. Para explicar este hecho debemos pensar en una parálisis en el juego sinécdoquico cuando se trata de la descomposición de tipo aditivo.

Una de las características, ya mencionadas, de la narrativa borgiana es que la reunión de varios objetos adquiere coherencia por remitir a una idea abstracta. No nos encontraríamos aquí con un tipo de proceso metafórico del primer grupo, es decir del basado en la exclusión, que implica la sustitución de un término por otro debida a la posesión de una cualidad común? No sería éste el caso, por ejemplo, de una metáfora in praesentia? Pienso que no, y ello por una razón: la cualidad común a los diferentes elementos agrupados, que les da coherencia como conjunto, es inaccesible para el lector, o, lo que es lo mismo, adquiere un carácter de tal generalidad y abstracción que prácticamente no excluye nada. La cualidad podría ser "lo captable por los órganos de los sentidos", "la facticidad", o algún equivalente. ~~Intuitivamente sabemos que estos textos de Borges son de tipo metafórico.~~ Esto supone, pues, destacar la necesidad de precisar cuál es el grado de abstracción requerido para que, en el proceso de tipo "exclusión", estemos dispuestos a reconocer una metáfora.

Anfoquemos ahora el problema desde otra perspectiva, relacionada con la importancia de la negatividad en la narrativa borgiana.

Se suele afirmar que el pasaje de lo abstracto a lo concreto es un modo de negación de lo primero por lo segundo, que luego puede desembocar en una negación de la negación, al pasar de lo concreto a lo abstracto, lo cual supone una nueva afirmación.

Igualmente, el pasaje de lo concreto a lo abstracto significa una negación de lo primero por lo segundo, y con un nuevo pasaje a lo concreto ocurre una negación de la negación, otra afirmación.

Pero en la narrativa de Borges predomina, precisamente el negativismo. Observémoslo en la apertura de "Las ruinas circulares": "Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde el idioma send no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra" (pág.59). ¿Cuántas negaciones encontramos, sea con el término "no" o con prefijos como el de "infrecuente", sea bajo la forma de la imprecisión en la localización, sea a través de la adjetivación abstracta (privación de sus cualidades materiales concretas) de ciertos sustantivos ("unánime noche", "fango sagrado")? Pero, sobre todo, ¿qué significa "nadie lo vio"? Significa que su llegada pasó inadvertida, o bien que fue visto por "nadie", es decir, si recordamos que para Borges "ver", es un modo de engendrar a otro, que ese ser que aparentemente desembarcó, era un ser inexistente, no forjado, o bien, lo que es lo mismo, generado por una ausencia, como el hijo engendrado por él también fue una apariencia generada por otra?

Así, pues, la afirmación terminal, mediada por

una negación que a su vez debe ser negada, no ocurre. Este es otro modo de explicar la ausencia de metáforas. La narrativa borgiana parte de la idea, que es negada por lo concreto, y luego éste es negado por lo abstracto. Pero lo concreto es una parte de lo abstracto, por lo cual el pasaje de lo abstracto a lo concreto se da en términos del sistema descompositivo por exclusión, y lo abstracto como nueva negación de lo concreto es una sínecdoque generalizante basada en el mismo sistema descompositivo por exclusión: cada elemento específico es sólo miembro de una clase. Entendemos así, desde otra perspectiva, la ausencia de metáforas: en el sistema descompositivo por exclusión, la metáfora debe basarse en el pasaje de la parte al todo, y de éste nuevamente a la parte, y no a la inversa, que es como en realidad ocurre en la narrativa borgiana.

Como el lector podrá advertirlo, este cierre es sobre todo una apertura. Pretende generar interrogantes, plantear incógnitas, un camino.

Capítulo VI

Estilo de suspenso

A la dimensión semántica 5 corresponde el estilo de suspenso. Se caracteriza por la creación de un clima de asombro, miedo y búsqueda de la localización del peligro. Los personajes, tiempos, espacios y objetos aparecen netamente configurados. Los signos están seleccionados y distribuidos de modo de formular incógnitas referidas a circunstancias en las cuales el sujeto que se las plantea está profundamente comprometido. El misterio que se le propone al sujeto, que contiene un peligro que por ser desconocido es incontrolable mediante la dramatización, se presenta bajo la forma de fenómenos recursivos. Esta repetición posee una clave cuyo develamiento es esencial para una óptima participación vital. Así ocurre, por ejemplo, en ¿Qué? y en El bebé de Rosemarie, de Polanski.

Pueden aparecer secuencias verbales ordenadas, coherentes, con un ritmo y un tono determinados, interrumpidas por otras secuencias, menos ordenadas, con un ritmo acelerado y un tono más bajo, a las cuales siguen nuevas secuencias como las descritas en primer término. En teatro, esta sucesión ha recibido el nombre de "bocadillo" o "aparte", en cuyo transcurso el personaje vehiculiza una gran cantidad de información, pero evitando compartirla con otros. La evitación de ciertas palabras o frases aumenta el suspenso. Predominantemente se evitan aquellos signos que expresan la relación (o el contacto) entre dos personajes, en la cual se da una mutua regulación. Por ejemplo, las relaciones genitales, en los filmes de Polanski, no se suelen expresar directamente, o bien, cuan-

do se las expresa, ambos personajes aparecen en desigual situación, y por lo tanto no surge una mutua regulación.

Las muletillas, tan características de este estilo, suponen enfrentar un futuro y un espacio abiertos, ante lo cual el sujeto vacila en la toma de decisiones acerca de cuál es el camino que ha de seguir en su comunicación, definida como acercamiento progresivo a ciertos temas y al compromiso, rompiendo con determinados estereotipos, o bien como evitación de ciertos temas y caída en la rutina de "lo que se dice". La muletilla constituye simultáneamente un intento de que el otro no acorte las distancias hablando antes de que el propio sujeto pueda terminar de configurar su propio mensaje.

A pesar de que predomina un clima de expectación y desconfianza, el miedo no aparece denominado como tal, sino más bien expresado a través de la acción dramática interpersonal o a través de posturas.

En este sentido, otorgamos gran valor expresivo a las situaciones en que el sujeto de la acción experimenta modificaciones orgánicas (sudoración, temblor, somnolencia, huida incontrolada) surgidas de las emociones motivadas en las situaciones interpersonales. Aunque estas emociones no se nombran, pueden ser inferidas por la relación entre el conflicto interpersonal escenificado y las modificaciones orgánicas ya mencionadas, tal como se observa en el personaje del recién casado en El sheik blanco, de Fellini.

Hay un tipo especial de verbos modales conjugados en un plano isotópico más abstracto en el curso de una obra con este estilo. Podríamos categorizarlos en términos de poder/no poder, equivalente a atreverse a/no atreverse a por la invasión de la ansiedad. Esta categorización aparece claramente en las actitudes del joven protagonista frente a las mujeres en Anarcord, de

Fellini.

El tipo de final de una secuencia narrativa es abierto, en el sentido de que implica el acceso a otra historia, a un futuro incierto pero no necesariamente negativo. El final, por lo tanto, no es la culminación "definitiva" de una historia, sino una apertura hacia otra historia posible. Esto se puede expresar bajo la forma de una imagen en la cual el personaje avanza hacia el horizonte que en muchas ocasiones aparece como oscuro, como por ejemplo en Barrio Chino de Polanski, o bien, tal como ocurre en Satiricón, de Fellini, como diáfano (el mar y la barca que aguardan junto con la sensación de libertad).

En el texto suelen incluirse refranes y dichos populares como orientadores de la actividad de alguno de los personajes. Esto tiene que ver con la tendencia a recurrir al saber popular como refugio contra el azar y la incertidumbre emanados del compromiso en vínculos interpersonales, en los cuales la respuesta del otro, relacionada con el propio deseo, es desconocida de antemano. Un ejemplo de la utilización de refranes se observa en Amarcord, de Fellini, en la figura del abuelo.

Otra posibilidad de contrarrestar este mismo azar, que implica un intenso compromiso del sujeto, consiste en recurrir a oráculos o adivinos, como en Satiricón, de Fellini. El saber popular y el poder cognitivo de un adivino tienen que ver con que en estos actantes se acumuló una serie de experiencias que los hacen aptos para el conocimiento futuro a partir del presente. Poseen un poder especial, de características cognitivas, pero basadas en una historia de participación previa en los vínculos interpersonales que los han marcado.

La temática de este estilo contiene una sucesión de opciones entre el riesgo, la aventura y el des-

cubrimiento, por un lado, y la tranquilidad, el conformismo y la rutina, por otro.

La competencia entre personas de un mismo sexo por la conquista de otra del sexo opuesto, y especialmente el temor a las consecuencias en el caso de triunfar en esta lucha, son otros tantos temas. La ambición suele estar unida a todo lo anterior.

El azar inherente a la vida humana, la dependencia que tiene el hombre de múltiples factores (desde la correspondencia amorosa hasta los elementos contextuales humanos más amplios), forman parte de esta temática. También es característico el problema generado por los alejamientos y acercamientos emocionales, y sobre todo por el contacto en el cual dos personas regulan mutuamente sus conductas, la una sobre la base de la otra.

La temática de la ambición se liga también con la del ejercicio del poder, como ocurre en Macbeth, de Polanski. Es habitual la temática de la transferencia del poder entre hombres, ligados a su vez a través de una mujer, frecuentemente hija del poderoso, que entonces traslada el poder a aquel con el cual su hija lo ha enlazado. El otro tipo de enlace que permite la transferencia de poder es el vínculo padre/hijo, el cual se observa, por ejemplo, en El padrino, de Ford Coppola.

La exposición realizada hasta aquí permite inferir que en este estilo se puede dar una oposición entre ciertos lugares con características atemorizantes pero atractivas, y otros lugares con características tranquilizantes, pero que han agotado toda posibilidad de novedad, de gratificación. El espacio suele tener dos características contrapuestas: o es el espacio del desafío al peligro, o es el espacio de la rutina. En el primer caso encontramos una subdivisión; o bien permite la dramatización

de una escena en la cual un personaje puede afrontar las situaciones riesgosas en que se encuentra incluido (como ocurre con el marido en Los perros de paja, de Peckinpah), o bien se constituye en el escenario en que el fracaso de la dramatización se expresa como la incapacidad del personaje para enfrentar situaciones de riesgo, en cuyo caso suele emprender la fuga (tal como ocurre en el caso del niño de Amarcord frente a la niebla y las formas fantasmagóricas, o bien en el caso de la familia Homolka, cuando está en el bosque, en Ecce Homo Homolka). Pero además el tiempo y el espacio quedan notadamente configurados, en el sentido de que adquieren un alto grado de precisión y de especificidad, rasgo que se explica porque el personaje está fuertemente comprometido en la situación. Es precisamente desde la perspectiva del personaje participante en la escena, que ésta adquiere tal carácter discreto.

El tiempo y el espacio de la rutina suponen que el futuro está equiparado al pasado y lo exterior al propio sujeto. Lo exterior se superpone con lo interior, dentro de un espacio sumamente limitado. En este caso, la noción de futuro queda reducida a una paradoja, puesto que la cualidad de azar, inherente a toda definición de futuro, ha desaparecido. En el comienzo de Barrio Chino encontramos un buen ejemplo de esta configuración temporoespacial. El detective privado repite con sus clientes actitudes que se han consolidado sobre la base de la costumbre. Algo similar ocurre en el comienzo de Qui de sac, también de Polanski, cuando se muestra el vínculo habitual (aberrante) entre marido y mujer. Pero el ejemplo más claro lo encontramos en el ~~curso~~^{CURSO} de todo el filme Ecce Homo Homolka, de Papoušek, incluyendo los espacios cerrados y la impotencia para modificar ciertas constantes.

En cambio, en el ámbito de la aventura, el su-

jeto se encuentra ante tiempos y espacios abiertos. La apertura implica la cualidad de la incertidumbre, del azar, pero no meramente conceptuales, sino en términos de una actividad cognitiva cuyos resultados comprometen fuertemente al propio sujeto. La aventura queda definida entonces como un proceso consistente en internarse progresivamente en esa dimensión espacio-temporal llena de incógnitas. Concebir el futuro como abierto, implicando un compromiso vital, supone simultáneamente que el pasado no es fijo sino que queda reordenado por la serie de decisiones con las cuales el sujeto al mismo tiempo transforma el futuro. En Marnie, de Hitchcock, la aventura consiste en volver a un pasado equivalente en este caso a un futuro abierto, que queda reordenado por la decisión de afrontarlo de un modo diferente. En cambio, cuando se trata del tiempo de la rutina, el pasado, que rige el futuro, se mantiene como inmutable. La temporalidad aparece realmente sólo cuando surge la noción de futuro como incógnita con compromiso vital.

Una característica de la configuración espacio-temporal abierta (aventura) es la ausencia de un lenguaje verbal que adjudica sentidos discretos y causales a las diferentes escenas que se van presentando ante el sujeto como misteriosas. La escenificación en imágenes (o sus equivalentes en un relato) permite mucho mejor que subsistan las ambigüedades en la cualificación de las escenas. Los filmes de Polanski, como Barrio Chino o ¿Qué?, son una clara muestra del efecto que produce en el sujeto irse internando en determinados espacios y tiempos, en los cuales el silencio o una serie de ruidos y gritos sólo tiene la finalidad de aumentar el misterio y el compromiso personal, sin permitir, hasta mucho después, el develamiento de las incógnitas. A veces el hecho de profundizar en un tiempo y un espacio no implican desplazamiento motriz alguno, sino más bien un compromiso creciente ante escenas misteriosas, como ocurre en La ventana indiscreta, de Hitchcock.

Toda aquella persona que se mantiene en el ámbito de la rutina es concebida como superficial, a diferencia de aquella otra que, por internarse en una configuración espacio-temporal desconocida, se considera que profundiza ejerciendo un poder penetrante.

Quedarse sólo con lo exterior equivale a la rutina, a diferencia de penetrar en lo interior, que equivale al riesgo.

Esto se expresa en el intercambio interpersonal, en tanto la otra persona aparece para el sujeto como ese tiempo y ese espacio abiertos, en cuyo interior necesita adentrarse si es que desea afrontar el riesgo de la aventura. El modelo subyacente es, por supuesto, el del vínculo genital y el problema de la mutua interpenetración, que veremos luego.

Pero suponer que la rutina implica una evitación del vínculo heterosexual, el deseo y el riesgo correspondiente, es simplificar la realidad. Encontramos, en cambio, una estructura de vínculos interpersonales más complejos. Existe de hecho un sometimiento a una persona del sexo opuesto, que aparece como dominante, aunque esto sea tranquilizador, puesto que el sujeto no deja a su vez ensorgir su propio deseo, con el riesgo consiguiente de tener que articularlo con el de la persona del otro sexo. Además de este vínculo heterosexual, existe una relación de camaradería entre personas del mismo sexo, una cierta solidaridad sustentada en el deseo mutuo de evitar el riesgo del deseo heterosexual. Todo esto se observa en Alfredo, Alfredo, durante su noviazgo y luego de casado: el dominio por parte de la esposa y la camaradería con el padre y algún amigo.

Cada vínculo interpersonal supone un tipo de distancia óptima. En este estilo, la que tiene este ca-

rácter es aquella que está delimitada por el alcance del brazo extendido. En efecto, éste es el límite de la capacidad de contacto de un sujeto, más acá del cual se considera invadido y más allá como habiendo perdido el vínculo con el otro.

Los desplazamientos espaciales mencionados hasta aquí son de carácter horizontal y suponen concebir al otro como un ser humano con cualidades semejantes a las del sujeto, es decir, como otro sujeto. Se trata en este caso de vínculos intersubjetivos de mutua dependencia. Pero encontramos también otro tipo de desplazamiento espacial, en este caso de carácter vertical, y que consiste predominantemente en un ascenso. Este tipo de desplazamiento tiene que ver con la ambición de poder. Posee como objetivo que el sujeto alcance un lugar ocupado por otra persona del mismo sexo, o bien por una persona de sexo opuesto que, al ser conquistada, permite el acceso al poder. El desplazamiento ascendente puede acompañarse en algunas circunstancias de un desplazamiento descendente, como ocurre, por ejemplo, en los episodios de caída de los dos filmes de la serie de Brancalone, en los cuales la ambición es una cualidad característica del héroe. La muerte es equiparada a la situación de caer desde un lugar elevado, en términos de un desplazamiento vertical.

El personaje debe optar permanentemente entre posibilidades de riesgo creciente, pero también de renovación y de logro, y posibilidades tranquilizantes pero restrictivas. La temática de las opciones entre el riesgo y la restricción parece subdividirse en diferentes líneas posibles: la experiencia anerosa, la experiencia cognitiva, la experiencia en que está en juego la dignidad personal. En estas tres áreas puede darse la opción,

ya que se necesita valor tanto para amar, para conocer la verdad, o para mantener la propia dignidad. En Los perros de paja, por ejemplo, estas tres áreas están articuladas, puesto que el personaje afronta una realidad dolorosa, mantiene su dignidad ante las amenazas de los atacantes y encara los riesgos de un vínculo erótico que finalmente lo decepciona.

Las opciones entre riesgo y rutina tienen que ver también con la búsqueda de poder económico o social, pero en este caso se trata de valores extrínsecos, objetivos, exteriores, e incluso son tratados críticamente en este estilo puesto que esta búsqueda no se corresponde con ^{un} compromiso personal creciente, EN UN VÍNCULO ERÓTICO.

La toma de decisiones tiene que ver con la permanente concepción del futuro como regido por las opciones que realice el sujeto. En cambio, la rutina está regida por la decisión de no afrontar decisiones. Cada decisión realmente tomada es aquella que permite la ruptura de la rutina, la salida de esa situación tranquilizante regida por el pasado y por la interioridad, por el rechazo de lo exterior equiparado a lo extraño.

En cuanto a las metas, son sumamente elevadas y el sujeto procura realizarlas con los riesgos consiguientes que intenta controlar en el caso de optar por salir de la rutina. Podemos categorizar cinco tipos de metas, a saber: ser socialmente poderoso, conocer, realizar una conquista amorosa, alcanzar la posesión de grandes riquezas, y mantener un alto grado de dignidad personal. En ocasiones dos o más de estas ambiciones se imbrican sinóticamente. Por ejemplo, realizar una conquista amorosa de una mujer hija de un millonario cuyo afecto deparará al hombre la posibilidad de alcanzar la posesión

de riquezas. Pero en otras ocasiones dos o más de estas ambiciones pueden ser contradictorias y generar conflictos como en el caso en que alcanzar la posesión de grandes riquezas supone renunciar a la dignidad personal (honor). La diferencia se basa en el tipo de bien por alcanzar: o se trata de atributos subjetivos (conocimiento, honor) o intersubjetivos (amor), o se trata de atributos objetivos (poder y riquezas), cuya adquisición no supone un compromiso interpersonal creciente sino la posibilidad de evitarlo.

En cuanto a los vínculos interpersonales, podemos categorizarlos en aquellos de carácter rutinario y aquellos que implican una aventura, lo cual supone el peligro. El peligro consiste en ser objeto de influencias extrañas y desconocidas que transforman el estado del sujeto sin que éste pueda defenderse. Esto corresponde, en parte, a la situación de ser víctima de la inoculación de sustancias que, con una apariencia dada, contienen un elemento que arraiga en el interior del sujeto, y sobre cuya acción éste pierde el control. Así ocurre en ¿Qué? con la sífilis o la enfermedad de Noé, en La danza de los vampiros, o El bebé de Rose marie, todos filmes de Polanski.

En otras ocasiones las sustancias son inmateriales, como ocurre en el hecho de ser poseído por una pasión incontrolable, o bien en el "mal de ojo". Otras veces el cuerpo extraño consiste en un cerebro de otro trasladado al sujeto. En todos estos casos se da un vínculo asimétrico, en el cual uno de los personajes, el que actúa de inoculador, posee mayores conocimientos, mayor veteranía que el inoculado.

En el vínculo interpersonal característico de la rutina, el contacto intersubjetivo queda transformado

en una situación controlada aunque sin encantos. Cuando se sale de este momento, el contacto adquiere el carácter de atractivo y peligroso. Esto se debe a algo que podríamos considerar como una diferencia de potencial en cuanto al estado y la energía de los sujetos que establecen el vínculo. Este hecho transforma el contacto en un choque entre entidades con energías y estados diferentes, con el riesgo de que, al unirse, el brusco cambio cualitativo en ambos pueda llevar a una o ambas a la destrucción, o bien a que una sojuzgue a la otra con su energía, o bien a que la primera altere definitivamente el estado previo de esta última, como observamos en el caso de la inoculación en La danza de los vampiros.

Una metáfora bastante habitual es la del contagio sobre la base de un modelo de intercambio del tipo del vínculo erótico, en el cual se concibe al pene como una bomba aspirante impelente. Esto supone que luego de expulsar ciertas sustancias, habrá de realizarse el proceso contrario, de carácter incorporativo. El pene se transforma, entonces, en un órgano de intercambio de sustancias.

Otro modo de expresión del modelo de la bomba aspirante impelente en el intercambio interpersonal se da a través de la función nasal. Se ha observado que en general la capacidad para registrar estímulos olfativos abarca la misma distancia que puede tener el brazo extendido. Con ello se delimita el ámbito dentro del cual en este estilo se da la noción de interioridad. La frase "huele mal" contiene un componente de desconfianza frente a una sustancia cuya presentación es atractiva pero cuyo contenido subyacente pernicioso puede ser detectado a través del olfato. La nariz aparece aquí como un órgano

que tiene por función recibir y expulsar sustancias, un tipo de intercambio equiparable al que se puede dar en un vínculo genital. El ataque a la nariz del personaje, como ocurre en Barrio chino, es entonces una agresión a aquella función caracterizada por la capacidad discriminatoria (con la posibilidad de detectar lo subyacente a la apariencia) y también al instrumento puesto en juego en el intercambio.

Otra característica relacionada con la inoculación de sustancias consiste en lo que se denomina, en lenguaje popular, "meter cizaña", es decir, un modo peculiar de modificar el estado de una persona y de su enlace con otra mediante el suministro de informaciones reales o falsas. Otro modo de expresión de este proceso reside en el envenenamiento, tal como ocurre, por ejemplo, a lo largo de la película El secreto encanto de la burguesía, de Brumel.

En relación con los vínculos interpersonales, se da también un pasaje progresivo desde las relaciones en que el sujeto es uno más en un grupo, a la personificación paulatina sobre la base de la toma de decisiones como resultado de su creciente compromiso. Mientras el ser "uno más dentro del grupo" corresponde a la rutina, al enlace con el pasado, la creciente toma de decisiones equivale a adentrarse, a profundizar paulatinamente en la configuración temporo-espacial correspondiente a la propia vida y al contacto intersubjetivo.

En las películas de Polanski este proceso significa un compromiso creciente con una persona que está contaminada, es decir que posee una diferencia de potencial con el propio sujeto (inoculada por un vampiro en un caso, y embrujada en otro), y que por lo tanto arrastra

también a su pareja a la misma situación.

En cuanto al nivel pragmático, el efecto que se procura crear en el receptor, es un clima de suspense, tal como ocurre por ejemplo en los filmes de Hitchcock.

La oposición verdadero/falso se articula con el modo de utilizar el lenguaje. Se da una clara oposición entre dos niveles: verbal y no verbal, expresado este último a través del verbal, en la descripción de escenas. El lenguaje no verbal es revelador, muestra las actitudes reales del personaje, mientras el verbal que califica el no verbal tiende a ocultar de algún modo esta verdad?

Un ejemplo de esto es denominar valiente a un acto descripto como el alejamiento de una fuente de peligro. La mentira, pues, se convierte en un elemento importante, pero una mentira cuyo primer destinatario es el propio mentiroso. El autoengaño consiste en denominarse y percibirse como valiente frente al registro de emociones y conductas evaluables como cobardía.

La noción de apariencia como mentira que el sujeto dirige hacia sí mismo es concomitante con la evitación del riesgo de optar, es decir, con la rutina. En cambio, la realidad es concebida en términos de un futuro y un espacio abiertos, que el sujeto debe desafiar.

Otro elemento relacionado con la apariencia es el disfraz, pero con una característica peculiar. Suele tratarse de disfraces extraños que no semejan figuras humanas corrientes sino animalizadas o correspondientes a otras regiones. Un ejemplo de ello son los disfraces de Satiricón o de El sheik blanco, de Fellini.

Pero aquí no acaba la descripción de la realidad tal como se la concibe en este estilo. La realidad se da en un contexto intersubjetivo, en el cual cada participan-

te deforma los hechos en su relato, puesto que está guiado por su propia pasión. El acceso a la verdad no se da, pues, a través del relato, el cual no es creíble de una manera directa, sino que se alcanza a través de un proceso discriminatorio y crítico, incluyendo textos no verbales y relatos que refutan otros relatos, todo ello sobre la base de un criterio, el deseo del sujeto de ocultarse sus propias evitaciones, su intento de eludir el compromiso, incluyendo el compromiso de decir algo riesgoso.

El relato base en este estilo supone un conjunto de opciones entre el compromiso personal creciente y la evitación del mismo. Existe una secuencia de cinco momentos. El primero, que a veces sólo está aludido, es de tranquilidad y rutina. Se da dentro de un ámbito relativamente cerrado y conocido, con una repetición del pasado en el futuro. En el filme La tregua, de Renán, este ámbito es tanto la oficina como el hogar del protagonista.

En el segundo momento, por acción del sujeto o por obra de las circunstancias, se produce una modificación. Esto supone ingresar en situaciones desconocidas o terribles frente a las cuales surgen una desconfianza creciente y simultáneamente una atracción en aumento. Las leyes que rigen los vínculos en este ámbito resultan desconocidas y suponen, por ende, la emergencia de lo inesperado. En este período aparece, con lo inesperado, el deseo en forma de atracción erótica, de esfuerzo por alcanzar una meta cognitiva, o bien de búsqueda de lograr alguna de las otras aspiraciones antes señaladas, por ejemplo la dignidad personal. Lo inesperado surge a veces como consecuencia de un desplazamiento espacial voluntario, realizado por el personaje, como en Qué?, o por una

irrupción ajena a la voluntad del personaje, como lo experimenta el matrimonio de Cul de sac, de Polanski, con respecto a los delinquentes que llegan al castillo.

En el tercer momento, y como consecuencia del deseo, aparece un enlace entre dos personas o su equivalente. Se da también simultáneamente un proceso por el cual un personaje recibe una sustancia que empieza a operar modificaciones en su interior. Esta sustancia puede ser material o bien inmaterial, y opera más allá de las posibilidades de control del sujeto. Cuando se trata de una sustancia material, puede adquirir las cualidades de un veneno, de un polvo para el amor, etcótera. Cuando se trata de una sustancia inmaterial puede consistir en un maleficio, en un enamoramiento, etcótera. Esta sustancia se introduce en el sujeto porque está revestida con una cualidad no peligrosa e incluso atractiva, aunque contiene en su interior las potencialidades de cambio recién mencionadas, una vez que se ha introducido en el interior del sujeto. El compromiso creciente del personaje en las situaciones tiene que ver con la operancia de esta sustancia material o inmaterial. Se trata de diferentes transformaciones de la escena del coito, el embarazo y el parto. En última instancia, observamos un acercamiento entre personajes con un estado asimétrico, y es durante el vínculo que se realiza este pasaje de sustancia del uno al otro. En tanto se va operando un proceso sobre el cual el personaje inculado pierde el control, las incógnitas con respecto al otro con quien se ha establecido el vínculo van en aumento. El otro parece poseer un secreto desconocido para el sujeto, que está pendiente del primero. El misterio consiste en qué ocurre con aquel del cual el sujeto depende, y acerca del cual éste supone también algún tipo de inoculación. Así como

específicamente en el plano corporal. La persona que po-
nal que a veces es de carácter moral o mental y no se da
características de una ciencia, de una ciencia, de una se-
experiencia queda con una huella, la cual puede tener la
trae como resultado que el sujeto que ha pasado por la
de el peligro como consecuencia de una toma de decisión,
Atravesar por situaciones de riesgo, afrontar
previa.

Clasificarse el origen y la naturaleza de la inculcación
frente al cual antes experimentada descontinúa, al es-
la posibilidad de independencia con respecto al contexto
dejar una marca en el sujeto. Simultáneamente se ofrece
contiene diferentes componentes, entre ellos el hecho de
plazamiento espacial. El revelamiento de la incógnita
través de una sintaxis que supone por lo general el des-
los sectores. Este momento se conecta con el anterior a
sivo, el cuarto contiene un proceso de revelamiento de
de esta sustancia en un proceso de acercamiento progre-
Mientras el tercer momento es el de recepción
por ella.

vampiro que la posee, es poseído amorosamente a su vez
vampiro: el héroe, enamorado de la joven rapada por el
tro. Un ejemplo de esto se observa en la danza de los
propio sujeto, poseído a su vez amorosamente por el o-
otro está poseído amorosamente por alguien distinto del
to que a veces se expresa como dolor se conoce que el
vez lo ha inculcado a él. Con esto ayudamos al sentimien-
to de él mismo es quien ha inculcado al otro, que a su
en el otro. Por el contrario, supone que alguien distin-
un vínculo simétrico, en el cual cada uno opera efectos
el sujeto no considera este hecho como consecuencia de
el sujeto no es dueño de él, tampoco lo es el otro, pero

see esta marca es considerada como veterana, es decir, ^{cop} ~~posibilidad de la~~ capacidad para afrontar las experiencias de riesgo sin desorganizarse y emprender la fuga consiguiente frente a la angustia. El veterano constituye el ideal, en especial para el personaje joven e inexperto que aún no ha medido su propia capacidad para afrontar los riesgos y que se concibe a sí mismo como impotente.

El quinto momento incluye el distanciamiento del primitivo escenario misterioso, distanciamiento que tiene generalmente características espaciales y en otras ocasiones consiste en la muerte. Sin embargo, si continúa la vida esta separación es sólo relativa, por cuanto el sujeto ha quedado definitivamente modificado por el intercambio con el otro. Este quinto momento se enlaza a su vez con el primero, como los estadios anterior y posterior a una secuencia transformadora mínima, constituida en realidad por los instantes intermedios. Los instantes primero y último contienen algo en común: consisten en estados, y algo diferentes: los estados son distintos, como consecuencia de la transformación operada que deja la marca en el sujeto.

La secuencia recién mencionada supone un acceso en el final a espacios y tiempos diferentes. El final de la secuencia es abierto, puesto que el revelamiento de una incógnita sólo abre el camino a otra, o bien ofrece la posibilidad de quedarse en la rutina en tanto lo que antes era desconocido, atractivo y peligroso, se ha transformado ya en conocido y por consiguiente ha perdido las cualidades recién mencionadas.

Ahora bien, he señalado que cada uno de estos momentos tiene que ver con tipos de opciones del personaje, con los grados de capacidad para arriesgarse a affron-

tar la escena siguiente. Esto nos da la posibilidad de señalar la existencia de distintas detenciones en el proceso, en el sentido de que la historia puede alcanzar hasta alguno de los momentos sin pasar al siguiente, retornando a veces a la rutina.

Un tipo de detención consiste en la vuelta a la rutina desde el segundo momento, tal como se ve en Ecce Homo Homolka. Un segundo tipo de detención consiste en la ceguera emocional, es decir, en la incapacidad o la imposibilidad para afrontar una verdad, como consecuencia de no poder pasar del tercer al cuarto momento. Un ejemplo de esto lo encontramos en el tango "Malevaje", de Discépolo.

Otro tipo de detención consiste en no poder separarse de la escena del develamiento, es decir, continuar unido a la situación en que el sujeto se encuentra comprometido, pese a reconocerse ya las cualidades de quienes lo rodean. Esto es lo que ocurre en La danza de los vampiros, y sobre todo en El bebé de Rosmarie.

La detención consistente en la vuelta al primer momento, el de la rutina, luego de incluirse en el segundo (y tanto más si existe una articulación con el tercero, el del contacto con el otro), supone otro tipo de sintaxis, consistente en un desplazamiento espacial del personaje que suele aparecer como una fuga hacia los lugares tranquilizantes.

Cuando entre los ideales predomina el honor, en el relato se da un proceso progresivo de asunción de la responsabilidad personal, aún a riesgo de la propia vida.

Otro aspecto inherente a la dramaticidad, que implica asumir miméticamente el papel de un personaje,

consiste en que en este estilo, así como en el estilo poético (en que también se da la dramaticidad), se concibe la existencia de un libreto que el sujeto debe conocer (o intuir) para tener éxito. En este libreto están incluidas las acciones que el sujeto debe hacer para lograr la minetización, así como los atributos del personaje con cuyas características desea investirse. El libreto supone también la existencia de otra persona que tiene el papel de observador (testigo) y que evalúa el valor de ese minetismo y el grado en que se lo ha logrado. La diferencia entre este estilo y el poético reside en el objetivo de la dramaticidad. Mientras en el estilo poético el fracaso lleva a concebirse ridículo (castrado), en el de suspense este fracaso implica el descontrol y la incertidumbre frente al peligro, que acaban en el pánico. El atributo básico adjudicado al personaje en el libreto del estilo de suspense es la capacidad para afrontar el peligro. Solo dramatizando es posible afrontar el riesgo.

La existencia de este libreto crea una cierta tranquilidad, en tanto el sujeto puede moverse dentro de un cierto margen de acciones preestablecidas. Esta es una diferencia clara con respecto a la actitud del sujeto en el estilo reflexivo, que frente a la existencia del libreto asume una conducta rebelde, y en lugar de dramatizar alguno de los personajes posibles, se empeña en el develamiento y la posterior contemplación de la trama. Mientras en el estilo de suspense (y en el poético) el conocimiento del libreto lleva a una mayor eficacia en la dramaticidad, en el reflexivo el conocimiento es un fin en sí mismo.

Los objetos quedan delimitados con nitidez y poseen un valor simbólico. Podemos categorizarlos en tres

grupos: inanimado, animado no humano, animado humano. Se trata de objetos materiales, y no de objetos "ideales".

Entre los objetos animados no humanos, los animales domésticos tienen un papel fundamental, en tanto están al servicio del ejercicio del poder del ser humano sobre la naturaleza. Poseen simultáneamente una cualidad, la animación, por la cual algunos de ellos pueden transformarse en equivalentes de seres humanos, o a la inversa, algún ser humano puede transformarse en animal.

Pero si en la aventura el animal configura parte del desafío que debe ser afrontado, incluyendo el carácter indómito de las pulsiones y su aspecto misterioso, como ocurre en Amarcord con el animal entrevistado en medio de la niebla por el niño, en la rutina el animal, ya domesticado, casero, aparece como el compañero de encierro tranquilizante y monótono, inclusive como factor de equilibrio, tal como se observa con respecto al perro en Alfredo, Alfredo.

En cuanto a los objetos inanimados, podemos diferenciar entre aquellos artefactos creados por el hombre y los elementos naturales. Los elementos naturales constituyen un desafío para el ser humano, para su capacidad de dominio, sobre la base del conocimiento previo de sus normas, de sus leyes. En cuanto a los artefactos creados por el hombre, son los que le confieren una capacidad, un poder, sea para superar distancias, o bien para ejercer el dominio sobre los demás.

Con respecto a los seres humanos, se categorizan fundamentalmente sobre la base del sexo: masculino/femenino. La diferencia de sexo supone la existencia del

deseo, mientras que si se trata del mismo sexo, se da el predominio de la rivalidad o bien de la solidaridad para mantener una actitud de rechazo hacia el deseo. El enlace entre una persona del otro sexo y un rival del mismo sexo del que desea se encuentra en la base de las cualidades de los vínculos interpersonales, bajo la forma de lo que denominamos celos.

En las relaciones entre personas del mismo sexo existe una oposición característica, pequeño/grande, fuerte/débil. Por lo general el sujeto está en la condición de pequeño y débil, es decir en una condición de cierta impotencia no tanto para desear, sino para conocer y para realizar, frente a otras personas a las cuales le atribuye las cualidades de las que él carece. Mientras el sujeto aparece como inexperto, el otro del mismo sexo que es su rival aparece como potente y veterano.

En La danza de los vampiros el joven enamorado tiene esta condición de debilidad frente al noble vampiro, y algo similar ocurre en Satiricón, de Fellini, en el combate del héroe contra el minotauro.

En los vínculos entre los personajes es característico lo que podemos categorizar como influencia. Consiste en que uno de ellos va modificando el estado del otro al introducirse en su interior y operar desde allí los cambios. En lugar de concebir la mutua regulación de los vínculos, es decir que una persona influye sobre la otra y recíprocamente, suele considerarse que es uno el que posee el control de la situación y ejerce sobre el otro sus influencias, que resultan inadvertidas para aquel que las recibe, el cual puede llegar a creer que está operando por libre albedrío.

Es característica en la condición de impotencia

la aparición de lapsus motores o sus equivalentes, que son un indicio del fracaso en la dramatización. Pueden surgir entonces, desde una perspectiva que trasciende el personaje y que es la del autor, rasgos de humor, por una oposición entre lo que el personaje dice de sí mismo y los hechos a los cuales él alude. Se trata de un disfraz verbal con el cual trata de ocultar la vergüenza o la humillación de su propia impotencia. Otra modalidad del humor ante el fracaso de la dramatización consiste en que todo se revele como una farsa para burlarse de la desorganización del personaje asustado, como ocurre en la lucha del protagonista contra el minotauro, en Amarcord.

En términos de emociones, existe la posibilidad de un pasaje progresivo de la desconfianza al pesimismo, y luego al optimismo. La desconfianza supone poner el acento sobre circunstancias exteriores que pueden resultar dañinas, el pesimismo implica enfatizar la incapacidad del propio sujeto, y el optimismo resulta de reconocer un cierto grado de capacidad discriminada en el sujeto para llevar adelante ciertas acciones deseadas con respecto al futuro.

En este estilo, en que la concepción abstracta de la realidad se une al compromiso vital, existe una metáfora bastante habitual con respecto al paso de la vida y al hecho de que el sujeto se va consumiendo en el curso de su propia participación y como resultado de sus elecciones. Esta metáfora es la del fuego, que remite a la idea de las pasiones en su carácter consumidor de la materia viviente. Este es el modo como se concibe el paso del tiempo.

En relación con la concepción abstracta de la realidad, es interesante señalar que en tanto un sujeto no participa en una experiencia, y hasta tanto no se develen los misterios, las situaciones misteriosas poseen un carác-

ter cíclico, que sólo puede ser captado e incluso transformado por la propia participación, puesto que sólo con ella se da el conocimiento de aquello que se presenta como repetitivo y misterioso.

El elemento extraño, misterioso, puede llegar a aparecer en algunas ocasiones, sobre todo si este estilo se articula con el estilo reflexivo, con una cualidad maravillosa, milagrosa, mágica. En otras ocasiones aparece una referencia, muchas veces implícita, a países extraños, a regiones desconocidas de las cuales es habitual tener poca información.

Desde este punto de vista, encontramos la concepción de una persona con poderes extraordinarios. Pero no se trata de un ser sobrenatural sino de un ser humano con potencialidades fuera de lo común, sobre todo en el plano cognitivo y en el de la transformación de la realidad. Estos personajes suelen ser hechiceros, brujos, magos o equivalentes, y confieren este carácter maravilloso a las situaciones.

Estos poderes mágicos son la consecuencia de haber atravesado por experiencias muy dolorosas, sobre todo en términos de un fracaso amoroso, como ocurre en el caso del mago que en Satiricón, de Fellini, hace desaparecer el fuego para que todos deban buscarlo en los órganos genitales de la mujer que lo desdennó.

A veces, este carácter maravilloso se expresa bajo la forma de la capacidad de ciertos personajes para recuperarse estando en agonía, tal como aparece en Valeria o la semana de las maravillas. Estos personajes se revitalizan repentina y temporariamente con una gran voracidad emocional, hecho que también ocurre en Cul de sac, de Polanski, en el caso del delincuente que agoniza en el comienzo del filme, o en Qué?, en el caso de Noblart, lue-

go del acceso en que es auxiliado por Mosquito.

En las realizaciones, este estilo suele articularse con otros. En el plano de las dimensiones semánticas correspondientes, la propia del estilo de suspenso adquiere características específicas diferentes según cual sea la dimensión semántica con que se articule. Las nociones de peligro, de dramatización y de fracaso de la misma quedan definidas entonces según los subcomponentes semánticos. Si la dimensión semántica 5 se articula con la 1, el peligro consiste en ser objeto de experimentos por parte de personas ambiciosas y desprovistas de empatía, como ocurre en El bebé de Rosemarie con la embarazada.

Si la dimensión semántica 5 se articula con la 2, el peligro consiste en ser objeto de un individuo posesivo que amenaza con el suicidio frente a cualquier tentativa (real o meramente imaginada) de independencia, como ocurre, por ejemplo, en Alfredo, Alfredo, en el vínculo matrimonial.

En el primer caso (dimensiones semánticas 5 y 1) la dramatización consiste en asumir el papel de un personaje con características desafiantemente cognitivas, y en el segundo caso (dimensiones semánticas 5 y 2) en adoptar el papel de personaje desafiantemente independiente.

En un trabajo previo (Liberman y Maldivsky, 1974) me he referido a la articulación entre las dimensiones semánticas 3 y 5, en especial con respecto al mito de Ojipo, con un predominio de la primera. En este caso la dramatización está articulada con el deseo de ejercer justicia.

En Caza de moscas se da una articulación entre las dimensiones semánticas 1 y 5, lo cual supone, en el

caso del fracaso de la dramatización, la búsqueda de volver a una rutina tranquilizante, que en este caso fracasa.

Encontramos una articulación entre las dimensiones semánticas 5 y 2 en Fellini, en obras tales como Amarcord, en la cual el futuro confiere nuevos significados al pasado, y hay una apertura hacia nuevos tiempos y espacios (recordar la escena del final), que se articula con la posibilidad de ser amado y perdonado.

En el Sheik blanco, del mismo director, encontramos también la articulación entre las dimensiones semánticas 5 y 2, que supone una articulación entre apertura al futuro (luego de haber desafiado el peligro) y percibir que se es amado y perdonado, en el final del filme.

En cambio, en Los perros de paja, observamos la articulación entre las dimensiones semánticas 5 y 3, puesto que afrontar el peligro y defender la dignidad personal se articula con la búsqueda de realizar un acto de justicia.

La autora señala la aceptación de lo mágico y lo irreal en la narrativa de Doy Casares, que tiene como efecto "la pérdida del equilibrio interior" (pág. 20). También me llamó la atención la descripción de la autora acerca de la transformación de un ser en otro más o, mejor dicho, la creación de otro ser, perfectamente a la cual califico de "alternativamente extraño o

actor" (pág. 16). La autora señala también la importancia del hacer y la aparición de lo mágico inexplicable, que trans- forma a los personajes en "espectadores de sus propios pal del desengaño" (pág. 14).

La autora enfatiza también la importancia del to, sea una culminación, no el fin, sino la causa principal... de manera que el elemento mágico, dinámico, del relato y la interacción de "nuevos temas para la atención en los "suspensos que retardan la línea central del mundo resultó también interesante el énfasis que la autora pone de desintegrar esos constituyentes, como etapa previa. He tos que la proponen el mundo anterior, para lo cual de autor de construir un mundo nuevo a partir de los elementos despiegan. Señala también la importancia del intento del proceso literario depende del rigor con que están se tura parece un universo regido por leyes; el éxito o el res, pone de manifiesto que para Doy Casares la literatura y el tiempo en la fantasía de Adolfo Doy Casares (1960), al considerar el tema del

O. Kovacs

Revisión crítica de la bibliografía sobre Doy Casares

Capítulo VII

aterradora" (pág. 24). La autora se refiere además a la importancia de la concepción de Bioy Casares acerca de la pluralidad de los mundos, señalando que eso hace posible "pensar la posibilidad de pluralidad de infiernos o paraísos" (pág. 26). La autora se refiere también a la "condición de la insularidad" (pág. 29). Señala la noción de la idea de la sucesividad temporal, la afirmación de la eternidad, y la conjunción entre pasado, presente y futuro, como inherentes a la narrativa de Bioy Casares. Alude también a la fusión o confusión entre sueño y realidad.

La noción de la autora acerca del universo literario como regido por leyes me ha parecido sugerente, puesto que supone la hipótesis de que existe una serie de libretos que los autores sólo pueden captar, elaborar o transmitir con menor o mayor grado de riqueza.

Por otra parte, se plantea en la narrativa de Bioy Casares todo un problema acerca de la ambición de los sujetos que deciden desorganizar un mundo para crear otro, tema relacionado con el planteo de la autora acerca de la remodelación del mundo previa desintegración de sus constituyentes.

En cuanto al énfasis que pone la autora en los suspensos, me ha parecido sumamente interesante como una de las características de la narrativa de Bioy Casares, y que tiene que ver con el compromiso en el que trata de abarcar al lector, compromiso que es correlativo del que experimenta el personaje en la narración.

Este compromiso se relaciona con la noción de azar, en este caso no regido por un conjunto de leyes impersonales que hacen que quede prefigurado el futuro; por el contrario el azar está relacionado con concebir a los

demás como aquellos que, con su propia decisión, determinan en el sujeto una serie de consecuencias que para él son imprevisibles.

En última instancia, la transformación de un mundo en otro recreado por el hombre supone la eliminación del azar, y la transformación de la vida en una constante rutina, en una constante repetición. Es el azar precisamente el que más queda eliminado con este desmonte de la realidad y su recreación.

En cuanto a las cualidades que la autora describe con respecto a las transformaciones de un ser en otro (atractiva o aterradora) consisten en realidad en las cualidades duales, que según mi entender corresponden en la narrativa de Bioy Casares a todas aquellas situaciones que tienen la característica de salir de una rutina, aunque en este caso ello signifique entrar en otra.

En cuanto a la noción de insularidad, es característica de la narrativa de Bioy, y corresponde al radical aislamiento del sujeto que sólo puede basarse en sus propias decisiones como aquello que le va a permitir ordenar el universo de sus percepciones y alcanzar o no un cierto grado de conocimiento que potencia su capacidad para el compromiso.

La homologación entre sueño y realidad que aparece en algunos textos, tiene que ver con la concepción del mundo como un conjunto de imágenes, pero que sólo es tal en la medida en que se da una transformación de una realidad de compromiso en una irrealidad puramente representacional.

E. Pezzoni

El planteo de E. Pezzoni (1969) acerca de Bioy

Casares señala que "los problemas de composición no son sino recursos para elaborar una teoría del conocimiento y penetrar en la realidad iluminando sus variados enlaces" (págs. 90-91). Jerarquiza el autor la importancia de la endoblez y simultáneamente la osadía de los personajes. Para Bioy Casares, lo más real de la existencia es "esa trama de esfuerzo con que debemos reanudarla cada día" (pág. 92). También enfatiza Peszoni el hecho de que en el fondo el problema reside en que "seremos dueños de elegir con libertad nuestros propios modos de desencontrarnos y morir" (pág. 92).

El planteo del autor acerca de la endoblez y simultáneamente la valentía humana me parecen básicos para entender las cualidades del personaje en la narrativa de Bioy Casares, que supone la ambición, la cual implica una meta lejana (frente a la cual el sujeto se siente débil) y al mismo tiempo el esfuerzo por alcanzarla. Este esfuerzo consiste en un desafío.

Uno de los problemas básicos en la narrativa de Bioy Casares es precisamente la elección, tal como lo plantea Peszoni. Podríamos describir la narrativa de Bioy Casares como una serie de opciones sucesivas que se le presentan a los protagonistas y que implican un grado creciente de compromiso y de riesgo.

J. Rest

J. Rest, en "Las invenciones de Bioy Casares" (1969), expone algunos apertes para la comprensión de aspectos de su producción literaria. Por un lado señala la importancia de la apariencia en la narrativa de Bioy Casares, pero destacando simultáneamente que la realidad, sea o no aparente, implica "una peculiar tensión existen-

cial" (pág. 8). También destaca la predilección de Bioy Casares por "dramatizar la existencia de planos simétricos o paralelos, en los que se van reflejando o repitiendo análogas secuencias de sucesos, si bien inevitables perturbaciones en el aspecto o la periodicidad de los siglos acaba por desbaratar toda teoría de un ordenamiento circular gobernado por un 'eterno retorno' " (pág. 8).

El autor señala también cómo en la narrativa de Bioy Casares "la estricta regularidad observada en un ámbito cerrado logra obstaculizar la acción del tiempo y de la muerte, hasta que el ardid se quiebra por la intrusión de una presencia extraña al mecanismo" (pág. 10).

Por otra parte Rest destaca la importancia de la ambigüedad, puesto que un relato se superpone con otra visión desde otra perspectiva, proveniente de otro "autor", cuyo texto es transmitido a su vez por un tercer "autor", todos ellos comprometidos en el relato y por lo tanto conformándolo según sus propios intereses. De tal modo, la objetividad deja de ser una posibilidad, y sólo queda el abordaje de una situación desde distintas subjetividades.

El planteo del autor acerca de la apariencia que en el fondo posee una tensión existencial semejante a la de los seres humanos, así como la imposibilidad del eterno retorno o de una regularidad que preserve de la muerte, nos indica la importancia que tiene en la narrativa de Bioy Casares la participación vital como aquello que perturba de un modo definitivo toda posibilidad de triunfo de las ^{IDEAS} ~~enunciaciones~~ abstractas sobre una historia que el sujeto construye a partir de sus propias decisiones.

Igualmente, podemos encontrar, en la descripción que hace Rest del recurso a un ámbito cerrado para evitar la muerte, una formulación que en otros términos se refiere a la rutina como modo de evitar lo inesperado, el deseo, el paso del tiempo.

También me resultó muy interesante el planteo del autor con respecto a la introducción de distintos narradores, puesto que plantea que la realidad es sólo concebible en términos intersubjetivos, sin que haya un más allá absoluto que dictamine acerca de ella de un modo definitivo, trascendiendo toda posibilidad de confusión. La ambigüedad inherente a todo vínculo intersubjetivo es una de las definiciones básicas de la realidad. La incertidumbre y el azar son modos de manifestación para un sujeto comprometido en una situación vital que lo define, al mismo tiempo que su deseo define las características básicas de esa situación vital.

Capítulo VIII

La narrativa de Adolfo Bioy Casares: (6+) 5 + I

Introducción

En mi abordaje de los textos de Bioy Casares, utilizaré un modelo similar al del capítulo V, dedicado a Borges. Por lo tanto, en una serie de enunciados con niveles decrecientes de abstracción y de acceso a los observables, reuniré los enfoques, desde diferentes niveles, de esta narrativa. Además deseo destacar que, como con respecto a Borges, acerca de la narrativa de Bioy Casares he escrito algunos trabajos (1972 a y b), de los cuales éste es una reelaboración y ampliación.

Veamos, pues, los enunciados,

Enunciado 1. El hombre se encuentra inmerso en una realidad desconcertante, siempre inesperada y fluyente. Se trata de un mundo azaroso, pleno de incertidumbres, que despierta cada vez más interrogantes sin respuesta. Recordar el clima de misterio de gran parte de La invención de Morel, de Plan de evasión, de "El otro laberinto", para citar sólo unos pocos ejemplos, resulta ocioso.

El carácter mágico de la realidad tiene que ver con la suspensión de toda convención y la acentuación del azar, de lo imprevisible, en un ámbito atractivo y riesgoso cuyas leyes se desconocen.

Vale la pena establecer además algunas precisiones. Es necesario distinguir entre dos visiones de esta situación: la "subjetiva" del personaje inmerso en ella y la "objetiva", omnisciente. Esta última puede concebir a la realidad como un conjunto de tramas coexistentes. Es decir, un personaje no vive una sola vida, sino varias con-

temporáneas (1967):

"Alegar a Blanqui, para encarecer la teoría de la pluralidad de los mundos, fue, tal vez un mérito de Servian; yo, más limitado, hubiera propuesto la autoridad de un clásico; por ejemplo: 'según Demócrito, hay una infinidad de mundos, entre los cuales algunos son, no tan sólo parecidos, sino perfectamente iguales' (Cicerón, Primeras Académicas, II, XVII); o: 'Venos aquí en Bauli, cerca de Pozoulli. Piensas tú que ahora, en un número infinito de lugares exactamente iguales, habrá reuniones de personas con nuestros mismos nombres, revestidas de los mismos honores, que hayan pasado por las mismas circunstancias, y en ingenio, en edad, en aspecto, idénticas a nosotros, discutiendo este mismo tema?' (id., id., II, XI).

"Finalmente, para lectores acostumbrados a la antigua noción de mundos planetarios y esféricos, los viajes entre Buenos Aires de distintos mundos parecerán increíbles. Se preguntarán por qué los viajeros llegan siempre a Buenos Aires y no a otras regiones, a los mares o a los desiertos. La única respuesta que puedo ofrecer a una cuestión tan ajena a mí incumbencia, es que tal vez estos mundos sean como haces de espacios y de tiempos paralelos" (pág. 100).

Pero mucho más importante que esta concepción "objetiva" del mundo, es el hecho de que vivir, cualquiera que sea el haz témporo-espacial en que se inserta la existencia personal, siempre implica enfrentar la incertidumbre. Desde el punto de vista "subjetivo", esta característica básica del mundo, el azar, despierta un constante sentimiento de indefensión y de soledad. Como ocurre con el relator de La invención ^{de} Morel o con Nevers, en Plan de evasión, la desconfianza ante lo desconocido es causa y consecuencia del aislamiento: todo lo que rodea

al personaje y que sea atractivo, deseable, contiene en su interior un riesgo.

Enunciado 2. El grado de incertidumbre es directamente proporcional al compromiso del personaje en relación con un deseo. También es cierta la proposición inversa correspondiente: a menor compromiso, menor incertidumbre. El deseo no puede definirse, para Bioy Casares, sino como correlativo del riesgo. Esta es una característica básica. Un objeto puede ser deseable si supone algo de misterio. La atracción y el riesgo están en relación de mutua implicación. Desde el punto de vista de una retórica que no alude a la manifestación superficial sino a la base generativa, esto implica dos tipos de recursos, uno aditivo, que está en la base del deseo, y otro, incluido en el anterior, de carácter sustractivo, que sustenta el riesgo, el misterio. A su vez, las situaciones de compromiso, en las que se despliega el deseo, pueden ser de tres tipos: a) la experiencia amorosa, b) la experiencia cognitiva, c) la experiencia en que está en juego la dignidad personal.

Existen relaciones entre estas tres situaciones, puesto que el énfasis en el enlace del deseo con la amenaza hace que, junto con la experiencia amorosa, se intenten conocer los riesgos correspondientes, y frente a ellos curjan las decisiones acerca de afrontarlos con dignidad o evitarlos.

Las experiencias relativas a la dignidad se observan, por ejemplo, en "El calamar opta por su tinta"; las relativas al compromiso amoroso, en El sueño de los héroes, y las de tipo cognitivo, en Plan de evasión, aunque en la mayoría de los casos, incluyendo algunos de los textos recién citados, se conjuguen dos o más de estas situaciones.

Enunciado 3. La experiencia amorosa es esencialmente heterosexual. En la relación hombre-mujer surgen varios problemas:

1) El originado por una entrega total a una mujer posesiva quien, si es abandonada, puede suicidarse; 11) El temor a ser traicionado por la mujer con un rival.

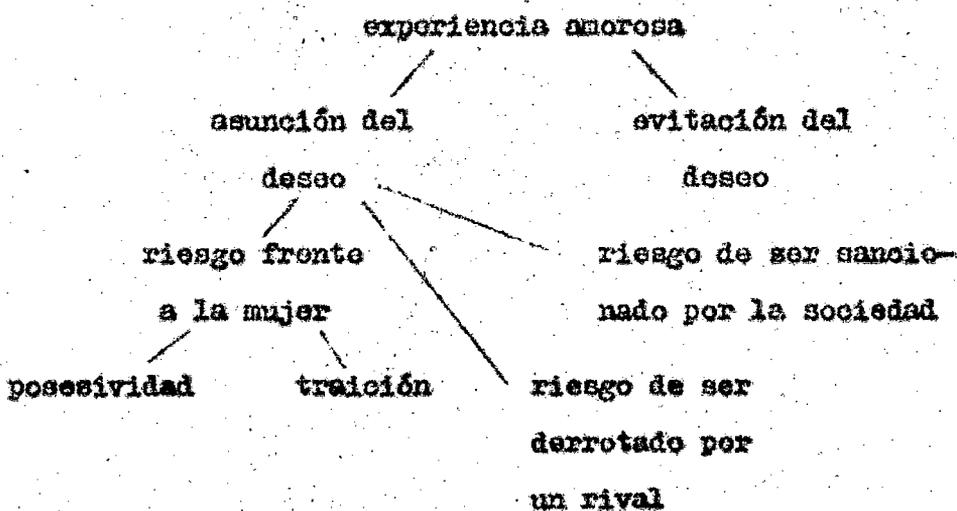
Esto remite a otro tipo de problemas, relacionados con el vínculo tripersonal, en ^{el} la cual dos hombres luchan por el amor de una mujer y uno de ellos, teme: 111) ser derrotado por el rival en el amor, 1V) si triunfa, ser aniquilado por el rival.

Pero además el vínculo amoroso puede crear V) un enfrentamiento con un ambiente más amplio, ya que para sobrevivir los amantes deben recurrir a medios que, en última instancia, ponen en peligro la propia vida. 1V y V son dos posibilidades prácticamente equivalentes. 11 y 111 son uno la contrapartida del otro.

Vivir la experiencia de deseo erótico implica un riesgo constante, lo que incluye poner en juego la propia vida y estar sometido constantemente a incertidumbres. Todo esto constituye una gama de experiencias que podría denominar "dependencia emocional de una persona del sexo opuesto" o "deseo del deseo del otro" (1, 11 y 111), o, en otros casos, "castigo por la persistencia en la experiencia amorosa", o "castigo por el deseo del deseo del otro" (1V y V). En realidad, ambas experiencias son correlativas. En última instancia, la experiencia entre dos (heterosexual) remite al vínculo entre tres, incluso en aquellos casos en que el sujeto rehúye comprometerse en el deseo. En este caso, además, se da una ecuación según la cual la mujer es considerada tanto más posesiva por el hombre cuanto más éste evita el vínculo con ella, y, viceversa,

evita tanto más este vínculo cuanto más posesiva la considera.

En el ámbito del deseo erótico consideramos, pues, las siguientes posibilidades, todas vistas desde una óptica masculina: 1) rechazo del deseo; 2) aceptación del deseo y riesgo frente a una mujer, que puede ser de dos tipos: a) que ella sea muy posesiva, b) que traicione al hombre con un rival; 3) aceptación del deseo y castigo, que puede ser de dos tipos: a) a manos de un rival que, o bien mata al sujeto, o bien lo despoja de la ilusión de ser correspondido por la mujer; b) a manos de la sociedad, bajo la forma de la ley o la opinión general. En este contexto, el rival es un modo de expresarse la sociedad, por lo cual, en términos actanciales, podríamos hablar de un actante ejecutor (rival) de las leyes de un actante dador del código (sociedad), que a su vez puede recurrir a otros ejecutores, como el rumor, para consumar el castigo. Estas posibilidades se esquematizan así:



Todo ello hace que la culminación de la experiencia amorosa, el coito, sea especialmente evitada, aun en aquellos casos en que el sujeto asume el deseo. Un ejemplo de Dormir al sol (1973) es ilustrativo:

"Vaya uno a saber qué guisaba esa tarde Ceferina; lo cierto es que usted hacía de cuenta que tomaba su baño turco en el vapor del ajo. Debí de quejarme, porque Adriana María me preguntó:

"- ¿Te molesta el calorcito? A mí me da un hambre! Si querés, venite a mi pieza.

"Antes de salir miré para atrás. Ceferina me guiñaba un ojo, aunque sabe perfectamente que a mí no me gusta que la gente piense disparates. La contrariedad se me habrá visto en la cara, porque Adriana María me preguntó con la mayor preocupación:

"- ¿Qué le sucede al pobrecito? -Apoyó las manos en mis hombros, me miró fijamente, sin titubear cerró la puerta de una patada e insistió con una voz muy cariñosa- ¿Qué le sucede?

"Yo quería librarme de sus brazos y salir de la pieza, porque no sabía qué decirle. No podía mencionar el guiño de Ceferina sin reavivar el encono entre las dos mujeres y a lo mejor sin dar a entender que desaprobaba, como una falta de tino, el hecho tan inocente de cerrar la puerta. De modo que no alegué el motivo del momento, sino el de toda hora. Obré así en la inteligencia de asegurarme la simpatía de mi cuñada.

"- Me pregunto si no es una barbaridad- murmuré,

"Bebí de estar pálido, porque se puso a fregame como si se tratara de excitar, en todo mi cuerpo, la circulación de la sangre.

"- ¿Dónde está la barbaridad?- exclamó, de lo más contenta.

"- ¿Vos te crees que fue indispensable?

"- ¿Qué fue indispensable qué?

"Promunció por separado cada palabra. Parecía una boba.

"-Encerrarla en el Frenopático- aclaró.

"No entiendo a las mujeres. Sin causa aparente, Adriana María pasó de la animación al cansancio. Un doctor que la veía a mi señora me dijo que eso ocurre cuando baja de golpe la presión de la sangre. Ahora mi cuñada parecía postrada, aburrida, sin ánimo para hablar ni vivir. Yo estaba por aconsejarle que se vigilara la presión, cuando murmuró tras visible esfuerzo:

"-Es por su bien" (págs. 57-58).

Pero inclusive este largo ejemplo revela la complejidad del problema. El personaje evita el vínculo erótico con Adriana María, y en este caso podemos hablar de no asunción del deseo. Pero el hombre no asume este deseo porque está poseído por el amor a su esposa, internada en una institución frenopática.

Advertimos entonces un problema básico del vínculo amoroso: la asimetría, puesto que a su vez esta esposa está poseída por los científicos del frenopático. Por ello el coito, donde la asimetría se rompe, no resulta un momento común en la narrativa de Bioy Casares. Igualmente hay asimetría en cuanto a las muertes. Es poco habitual la muerte de dos amantes juntos, y más bien se observa, como en La invención de Morel, en "La obra", en "Mito de Orfeo y Eurídice", la muerte de ambos amantes en diferentes tiempos.

Existen diferentes razones para la evitación del coito, además de la ya mencionada (la dificultad para una experiencia de reciprocidad), y sobre todo el temor al castigo, tal como aparece, por ejemplo, en "Recuerdos de las sierras".

Pero esta ^y simetría en cuanto al deseo resulta definitiva. Está en la base de la concepción del vínculo interhumano como un enlace de influencia; la mente de cada sujeto está poseída por la de otro, sin que exista reciprocidad al respecto.

El apoderarse de la mente de otro se manifiesta a veces no bajo la forma de la influencia por la pasión amorosa, sino bajo la forma del contagio o de la inoculación verbal, creando enemistades entre las personas.

En los vínculos interpersonales, el sufrir una secreta influencia de otro se observa nitidamente en "El ídolo" (1967), cuento en el cual el personaje relator pierde progresivamente la voluntad sobre sí mismo debido a la ingestión de alimentos que Genevieve le prepara. "El opíparo almuerzo" (pág. 51) que ella le sirve, constituye el primer momento de lo que posteriormente será el apoderamiento definitivo de su persona por parte de ella. Este apoderamiento constituye en realidad una pasión incontrolable, que se expresa en los sueños.

La idea de contagio se manifiesta en diferentes textos, y en uno de ellos, Dormir al sol (1973), bajo la forma de una pregunta que Diana, la esposa, formula al protagonista: "¿Tenés miedo que te contagie?" (pág. 17).

Otra característica del vínculo asimétrico, semejante a la inoculación de una sustancia, pero esta vez a través de la actividad verbal, es el "meter cizaña", al cual se alude en "Los afanes" (1962): "Qué raro si ahora viven en paz. Qué raro si descubrimos que era Heller el que metía cizaña" (pág. 181).

La influencia o el contagio se da entre per-

sonas de sexo diferente, y es el modo de aludir al estado de deseo que una persona (influidora) despierta en la otra (influida). Implica que el deseante considera, a la vez que algo propio, también como algo diferente al sujeto, como un cuerpo extraño introducido desde otra persona. Este rechazo parcial del deseo, al no reconocérselo como propio, tiene que ver con el temor tanto a la posesividad amorosa cuanto a las sanciones de parte de una sociedad compuesta por otros hombres. Es como si el deseo, al implicar el riesgo, fuera también un enemigo, y no sólo aquello que da sentido a la vida del sujeto.

Si el vínculo heterosexual se caracteriza por esta ^{a/}simetría en cuanto al deseo, el enlace entre hombres puede ser simétrico (pero de ello nos ocuparemos luego, puesto que se trata en este caso de la evitación del deseo, es decir, se trata de la rutina), o bien asimétrico, aunque esta asimetría es diferente de la que existe entre hombre y mujer. Es una asimetría que, en tanto está estructurada a partir del deseo, se define en términos de poderoso/impotente; o bien, en el plano del vigor corpóreo, en términos de grande/pequeño. El poder aparece como capacidad para desarrollar ciertas funciones y la impotencia como la incapacidad correspondiente.

La oposición pequeño/grande, fuerte/débil, se pone de manifiesto en "Recuerdos de las sierras" (1959), cuento en el cual el personaje no se decide a poseer genitalmente a Violeta, de quien está enamorado y con quien comparte la pieza de hotel, y se siente en inferioridad frente a un grupo de jóvenes, uno de los cuales, según él fantasea, finalmente posee a Violeta. Se trata de un equipo de esquiadores franceses a quienes caracteriza e-

sí: "Yo juraría que ninguna persona normal puede fijarse en estos palurdos; aparentemente atraen a toda mujer. Son jóvenes, son fornidos, pero no los mueve sino el deseo o el propósito más inmediato. ¿En sus ojos brilla una luz? No lo dudéis; divisaron un vaso de leche, un pan de salud o a la mujer del prójimo. Pertenecen a una familia de animales notables por la estatura, por el corte del pelo, por la abundancia de tricotas. No son idénticos entre sí, de modo que sin mayor esfuerzo distingo al descomunal Petit Bob, a quien jugué, en seguida, el más peligroso, y a Pierrot, un sujeto que en todo grupo donde no figura Petit Bob descuella como gigante. Reconozcamos, en este Pierrot, un lado sentimental, como lo señalaríamos en un tigre que se adornara con la música; sólo que no es por la música, sino por Violeta, que Pierrot entorna los párpados. Perfectamente desdeñoso de mí, con desenvoltura la corteja en mi presencia (siempre estoy presente). ¿Qué desventaja la del hombre cuyo mayor vigor es intelectual! Si a nuestro alrededor no la aprecian, la inteligencia trabaja en la penumbra, se perturba con resentimiento, deja de existir. Envidio la fuerza bruta. Si resolviera (digamos) pelear con Pierrot, lo peor no sería el polvo de la derrota; lo peor sería no llegar a pelearlo, quedar en el extremo de su brazo, trompeando y pateando en el aire. Tuve una pesadilla con eso" (págs. 192-193).

Como se observa, la oposición poderoso/impotente está enfocada desde el débil. Pero a la vez hay una jerarquización, una gama, cuyos polos son el relator, como el más débil, y Petit Bob en el otro extremo, mientras que Pierrot tiene un valor intermedio. Obsérvese, además, la importancia del brazo extendido delimitando, en un pe-

rimetro, el propio contexto.

En este ámbito del deseo amoroso, inextricablemente articulado con el del riesgo, hay un símbolo, el del fuego, que expresa el valor de la pasión en la que el hombre se consume, al mismo tiempo que se organiza. Las escenas del fuego corresponderían al despliegue de una metáfora en un ámbito transfrástico.

La metáfora del fuego se expone muy claramente en "Lito de Orfeo y Euridice": Silveira sucumbe al ir a la búsqueda de su amada que acababa de morir. Para ello concurre a la biblioteca del Jockey Club el día en que éste es incendiado. El reencuentro posible con su amada queda sugerido por el hecho de que en el Jockey Club, en pleno incendio, se encuentra con una serie de personajes muertos, uno de los cuales lo invita a ingresar en un ámbito en el cual Silveira se atreve a penetrar, con lo cual el acceso a su amada es equivalente a ser consumido por el fuego. Encontramos aquí una clara analogía con La invención de Morel, novela en la cual el enlace con la amada sólo es posible a costa de la muerte.

Enunciado 4. Las experiencias cognitivas constituyen un proceso de progresivo (y vacilante) acercamiento al planteo y luego el develamiento de una incógnita. La incógnita se refiere siempre a un problema caracterizado por el hecho de que el personaje se va centrando, en el curso del proceso cognitivo, ya no en las circunstancias que lo rodean sino en él mismo. Finalmente llega a la conclusión de que el punto nodal de la incógnita está constituido por la respuesta que dé él con respecto a sus propias decisiones vitales. El misterio, pues, no es la realidad objetiva perceptible en la cual el personaje comenzó centrando su atención, sino la realidad personal,

el r mbo que el personaje opta por darle a su propia vida.

La experiencia cognitiva aparece entonces como un medio para un fin. En algunas ocasiones, el conocimiento se refiere al compromiso en acciones relacionadas con la dignidad, pero el fin es habitualmente el compromiso creciente en un deseo, en especial relacionado con el riesgo de castigo y (sobre todo) con la naturaleza de la posesividad del sujeto al que se ama, por parte de otro sujeto.

Ahora bien,   es posible el conocimiento? Debemos discriminar aquí entre el personaje, que muy frecuentemente, como en Dormir al sol, queda s mido en el desconocimiento, y el lector, quien puede realizar inferencias "objetivas" a partir de los datos del texto.

El compromiso en un deseo ciega al personaje en cuanto a sus posibilidades cognitivas, pero es aquello que da real sentido a un conocimiento posible, que en sí mismo, por el contrario, carece de valor.

  Por qué puede el lector obtener datos que al personaje se le escapan? No es que el lector observe algo y el personaje no, sino que más bien se trata del modo en que el lector y personaje enlazan situaciones manifestadas por gestos, actitudes posturales y equivalentes, y situaciones explicadas mediante el lenguaje. Cuando existen discordancias entre ambas situaciones, el conocimiento es sustituido por el suspense, y sólo cuando mediante el lenguaje se explican acertadamente los motivos de escenas de carácter plástico el personaje conoce. Un claro ejemplo lo observamos en La invención de Morel, cuando el personaje logra acceder a la explicación suministrada por Morel. Algo similar ocurre en "Hoscas y ar nias" con la

explicación de Helene Jacobsa.

Se requiere, pues, de la asistencia de otro para que, con sus palabras, el sujeto pueda transformar el suspense en conocimiento y en riesgo asumido con certeza.

Pero cabe aún otra pregunta: ¿es posible la comunicación? Sólo en muy contadas ocasiones, y para develar un misterio contextual. En cambio, no permite expresar estados afectivos, porque el propio deseo distorsiona la captación de lo que proviene de otro. La metáfora de la isla, que aparece en tantos textos, como Plan de Evasión, o La invención de Morel, resulta entonces comprensible para expresar la situación de incomunicación humana.

Enunciado 5. Las situaciones de riesgo ponen al hombre en la alternativa de actuar de manera tal de salvar su dignidad arriesgando la vida, o, a la inversa, sentirse indigno pero con la vida a salvo. Generalmente estas situaciones implican la necesidad de salvar a alguien, más débil, que se encuentra en peligro.

No es posible concebir la dignidad personal si no es relacionándola con el desafío de un peligro, en una situación en la cual alguien, que resulta más poderoso, tiene una voluntad contraria con respecto a la del sujeto.

En este ámbito en que esté en juego el vínculo del sujeto para consigo mismo y su capacidad para asumir o no un riesgo (y no tanto el vínculo del sujeto con otro, como en el caso del compromiso crítico o en el del conocimiento), encontramos una oscilación entre estados de ánimo, desde la desconfianza al optimismo, el primero enlazado con una concepción del otro y el segundo con una concepción de sí mismo. El problema de la dignidad se en-

laza con el optimismo y la capacidad posterior para discriminar entre lo atractivo y lo riesgoso correspondiente, capacidad que tiene que ver con el conocimiento a partir de la asunción del propio deseo.

Mientras que en la desconfianza la sospecha recae sobre otro, en el pesimismo invierte al propio sujeto, y en la capacidad discriminatoria se evalúa al otro según el propio deseo.

El pesimismo se observa en "El calamar ^{cap'd} por su tinta" (1962). En él un personaje, don Juan, decide anular toda posibilidad de cambio, eliminando aquel actor, un personaje de otro mundo, que puede motivarlo. Los amigos de don Juan tampoco se atreven a participar activamente cambiando el curso de los acontecimientos. El cuento concluye cuando el personaje relator, uno de los amigos de don Juan, comenta: "-Yo le hecho en la cara la falta de curiosidad- para agregar con la mirada absorta en las constelación-. Cuántas Américas y Terranovas infinitas perdimos esta noche."

"Don Juan -dijo Villaroel- prefirió vivir en su ley de hombre limitado. Yo le admiro el coraje, nosotros dos, ni siquiera a entrar aquí nos atrevemos" (pág. 94).

La incapacidad para desafiar lo nuevo asumiendo el riesgo resulta claramente expuesta. Pero además advertimos lo difícil que resulta discriminar valentía de cobardía, puesto que don Juan aparentemente ha rehusado el cambio, igual que los restantes personajes, mientras que en realidad ha asumido el riesgo de reconocer sus propios límites. Un verdadero valiente, como es el caso de don Juan, no expulsa de sí el miedo, sino que lo es precisamente por experimentar dicho miedo y no sucum-

bir frente a él huyendo, y al contrario asumirlo para actuar en consecuencia. Don Juan es un "cobarde valiente", o, más bien un "valiente por asumir sus propias limitaciones", figura en la que encontramos, en el plano de los predicados cualificativos, un ejemplo de una adición (valiente) que contiene en sí una supresión (cobarde).

El pasaje desde la desconfianza a la capacidad discriminatoria aparece en La invención de Morel, obra en la cual del pánico inicial frente a las circunstancias exteriores que pueden hacer peligrar la vida del sujeto, se pasa a una situación donde éste debe asumir sus propias responsabilidades, las cuales a su vez implican una negación de todo futuro posible, es decir la muerte, como único modo de ser consecuente con el dictamen de su amor. Esto puede ser discriminado por el sujeto al ejercer su capacidad cognitiva y asumir el enlace entre deseo y riesgo.

El mundo de la narrativa de Bioy Casares es, pues, un mundo humano, centrado en el deseo y el riesgo. La naturaleza no humana y no animal aparece como contexto que delimita ciertos lugares aislados, atractivos, misteriosos, ante los cuales se impone la opción entre penetrar o no. En cambio, el hombre construye voluntariamente objetos (clubs, casas, bares, máquinas) para delimitar otros espacios en los cuales estos riesgos no existen.

Emunciado 6. El hombre se encuentra, pues, en un mundo de opciones. No puede regular sus decisiones sobre la base de un futuro (porque éste es imprevisible) ni sobre la base de un pasado (pues nunca se repite). Sólo puede arriesgarse o no al decidirse por una

opción. La única orientación para sus decisiones está dada por su amor, su deseo de verdad y su dignidad. Así, en la narrativa de Bioy Casares podemos encontrar una "historia" (de un alto grado de abstracción) que conceptualizaría en términos de una interrelación progresiva de a) la comprensión del sentido de lo misterioso y b) la aceptación del personaje de su propia realidad, hecho que lo lleva a centralizar sus decisiones en sí mismo. Hay entonces un pasaje del énfasis desde el mundo circundante, al cual al principio el personaje se halla esclavizado, hacia su propia persona.

El futuro y el pasado quedan definidos siempre a partir de las opciones del sujeto, y sólo cuando éste evita comprometerse en un deseo, pasa a depender de las opciones de otro de un modo absoluto.

Por supuesto, también el deseo implica un compromiso con respecto a otro, pero en el cual se asume el riesgo de una asimetría radical, y no se lo evita.

Enunciado 7. Existe un sistema complejo de decisiones que el personaje debe resolver. En todos los casos, si "se atreve a", debe pasar a otro mundo de problemas en el que nuevamente se ve enfrentado con decisiones por tomar. Este sistema de opciones se hace progresivamente más difícil de resolver con un "atreverse a", y culmina con el riesgo de la propia vida. Optar por el riesgo implica no sólo enfrentar el miedo sino también la vergüenza por las decisiones asumidas.

Sin embargo, como ya lo he afirmado, solo si se asume el propio deseo en forma creciente la vida adquiere un sentido. Ello implica que el sujeto tiene una orientación, puesto que posee un objetivo. En térmi-

nes témporo-espaciales esto supone una apertura al futuro y a lo que está por delante. Cada opción por el compromiso con respecto al deseo significa la ruptura con un pasado definido como atadura y con un espacio concebido como la expresión exterior de la interioridad. Sólo en estas condiciones el futuro y lo exterior al sujeto tienen razón de ser. La vida se convierte en un conjunto de opciones que, al mismo tiempo que son desenlaces de eventos anteriores, abren otros nuevos radicalmente ins ditos.

Esto se observa en el final de cuento "El gran Sorafin" (1967), en el cual Alvarez decide oponerse a Terranova y Martín para preservar la vida de Blanquita, la joven de la cual estaba secretamente enamorado, aunque ella amaba a Terranova. En el final del cuento, Hilda, una sirvienta que demandaba de Alvarez correspondencia erótica pero sustrayéndolo del compromiso, "tendió ansiosamente la mano, pero a él un paso afuera le bastó para ocultarse en esa noche horrible. Otros pasos dio, se creyó perdido, hasta que divis  a lo lejos una luz en vaivén. Orientado, se encamin  hacia all " (pág. 45). Este final, en el cual Alvarez va a enfrentar a Terranova y Martín, es abierto, puesto que si bien puede suponerse que Alvarez tiene una muerte cercana, de todas maneras lo importante es su actitud de desafío a la noche, a la oscuridad, a lo desconocido, actitud que lo orienta a partir de un deseo.

De esta manera, ocurre lo que ocurra en los pasos siguientes, el final constituye no sólo un cierre sino también una apertura hacia otra historia, que puede ser la de la muerte de Alvarez.

Avanzar en el tiempo es equivalente a penetrar

en espacios desconocidos, y éste es el modo de definir la vida como una aventura. Tiempo y espacio vitales se equiparan entonces con un cuerpo femenino.

Se da la oposición entre ~~se~~^{ser} penetrante, es decir desafiar el riesgo de lo nuevo, y quedarse en la superficie. Esto puede expresarse bajo la forma de ser o no capaz de transponer los umbrales de una puerta cerrada, como en "El calamar opta por su tinta", cuyo final, tan ilustrativo en su referencia a la incapacidad de un conjunto de personajes para ingresar en el lugar donde se encontraban don Juan y un ser extraordinario, ya hemos transcritto en el Eunciado 5.

El ideal ~~de~~ implica, pues, la capacidad para afrontar el riesgo sin desestructurarse, y ello sólo es posible si se reconoce, junto con las limitaciones, la responsabilidad frente a la propia vida. Aquel que ha atravesado reiteradamente por experiencias de este tipo parece carente de miedo, cuando en realidad ha aprendido a asumir el deseo. Tal sujeto es un veterano, y se caracteriza porque las experiencias de compromiso y riesgo han dejado sus marcas. No se trata, pues, de que el sujeto salga indemne de la aventura, sino precisamente de lo contrario, es decir, que junto con la experiencia queden en él cicatrices. No hay, pues, un real happy end, como lo revela claramente La invención ^{de} Lorel, sino una culminación en que el logro del deseo se articula con la recepción de una marca.

La veterania es vista sólo desde el enfoque del inexperto, y para éste supone la posesión de fuerzas no habituales, a la manera de la brujería.

La oposición inexperto/veterano se pone de manifiesto en El sueño de los héroes, puesto que el Brujo, padre de Clara, la joven enamorada, aparece pa-

ra Gauna, el protagonista de la novela, como veterano, así como el doctor Valerza, que finalmente habrá de matarlo, mientras que Gauna se concibe a sí mismo como inoportuno, impotente. El padre de Clara posee un poder extraordinario pero surgido de una experiencia vital. Con sus poderes mágicos es capaz de proteger a distancia a Gauna, postergando durante algún tiempo las escenas de su muerte, hasta que este protector también muere.

Las fuerzas no habituales del poderoso no son atributos objetivos sino subjetivos. No son reales posesiones de cosas. Sin embargo, el veterano puede trasladar parte de su poder a otro hombre, y ésta es otra posibilidad en el vínculo entre hombres, mediado por el deseo. No se trata ni del riesgo de la sanción, como cuando se asume el deseo, ni de la fraternidad rutinaria (sobre la que expondremos algunas precisiones en el Enunciado siguiente), sino del vínculo entre un dador de bienes y un receptor, siendo estos bienes una mujer y ciertos objetos materiales.

La temática de traslado de poder la observamos, por ejemplo, en El sueño de los héroes, obra en la cual el joven, al contraer enlace, accede a las posesiones del padre de su esposa, quien se las lega al morir. Se trata de un vínculo entre hombres, mediatizado por una mujer. La mujer aparece, en este sentido, como aquella que hace circular el poder entre los hombres, e inclusive como aquella que circula como otro bien. Otro ejemplo de esto lo encontramos en "Los afanes", obra en la cual Milena circula de Heller a Diego.

La posesión de cierta riqueza y la conquista amorosa no son en este caso incompatibles, pero en otros pueden encontrarse en contradicción, como por ejemplo en

"El lado de la sombra". En este relato Veblen, por no renunciar a una búsqueda (imposible) de reconquista de un amor perdido, ve cómo se desvanece su fortuna. La búsqueda del atributo intersubjetivo (amor) se contrapone al mantenimiento del atributo objetivo (riqueza).

Pero la veteranía en sí no se traslada de una persona a otra. Es un bien solitario, en el sentido de que no se comparte ni se alcanza a menos que surja de la experiencia de la toma de decisiones de afrontar el riesgo de penetrar continuamente ^{en} tiempo y espacios abiertos, y definidos como tales a partir de un deseo.

En síntesis, habría tres tipos de bienes: objetivos, que son trasladables de una persona a otra, intersubjetivos, que también circulan, pero que dependen del deseo recíproco, y subjetivos, que tienen que ver con la capacidad de asumir el riesgo correlativo al deseo.

Emancipado 8. Frente a cada opción positiva existe un "no atreverse a", que es distinto según el tipo de decisión por tomar.

El ámbito de la rutina surge como el modo más tajante de rechazo, en Bioy Casares, del deseo. No se trata de su inoculación, sino de su control, lo cual supone una vida carente de encantos, de matices, que son inherentes al azar. La rutina implica la repetición del pasado en el futuro y que lo interior (las propias precauciones) queda materializado en lo exterior, con lo cual lo nuevo deja de tener vigencia tiempo-espacial, no encuentra un lugar en que manifestarse.

El carácter cíclico del misterio, que subsiste hasta que un personaje, mediante una decisión, lo trans-

forma, se pone de manifiesto claramente en las escenas repetidas de La invención de Morel, tal como son generadas por una máquina. El carácter repetitivo, cíclico, de un vínculo, es directamente proporcional a la incapacidad del personaje para penetrar en los misterios contenidos en la reitoración.

La oposición entre espacios tranquilizantes y espacios atemorizantes pero atractivos se ve en Diario de la guerra del cerdo, en la contraposición entre las calles plagadas de riesgos o bien los patios que don Isidro debía atrevesar para llegar al baño, por un lado, y el bar donde se reunía con sus amigos, o bien la pieza donde se encerraba.

En el café o en su pieza, sólo encontraba actividades rutinarias, mientras que en las calles y sobre todo al atrevesar los patios, podría ocurrir lo imprevisto, la emergencia de un deseo que lo atrapara.

Sin embargo, parecería que en la narrativa de Bioy Casares prácticamente es inevitable que la rutina quede transgredida en algún momento. Así ocurre precisamente en el cuento "El calamar opta por su tinta", al cual ya me he referido. En este caso, el elemento irruptivo queda finalmente abolido en su poder transformador. Pero en otros casos, como por ejemplo en "El ídolo" (1967), el personaje relator en un comienzo aparece incluido en un ámbito rutinario, el de sus objetos de colección, hasta que irrumpe lo inesperado mediatizado a través de un amigo, Garmendia. Lo inesperado es la aparición de una joven, Genevieve Estermaría, quien trastorna definitivamente la vida del relator apoderándose de su voluntad. El fragmento en que aparece este personaje queda relatado así: "Una hermosa mañana de fines de agosto -una de

esas mañanas en que la primavera se delata en cierta hondura de la tibieza, en cierta vehemencia del verde, en cierta reducción del catarro- yo estaba arreglando el anaquel de los mapamundis (¿o era el de los relojes antiguos?), cuando me sobresaltó la campanilla de la puerta. Temeroso de que se tratara de algún comprador inoportuno, corrí a abrir. Valija en mano entró con resolución una muchacha. Algo en su vestimenta, pobre y estrefalaria, en su cuerpo, flaco y huesudo, en sus brazos, largos y musculosos, me recordaba al clásico estudiante disfrazado de mujer, del festival del 21 de septiembre. Pero el retrato de Genevieve Estermaría sería del todo infiel si no añadiéramos que en la hermosa vivacidad de su mirada había una luz incontaminable. El pelo era largo, la tez blanca, rojiza en las mejillas; la conformación de la frente, la disposición de los ojos, insinuaban una gata; en el ancho pescuezo había un vigor inesperado; no tenía curvas en el cuerpo. Estaba vestida con un traje extremadamente verde; los zapatos eran bajos, muy largos" (pág. 48).

Por otra parte, si el desafío del peligro, inherente a toda transformación de la rutina en aventura, supone avanzar por un espacio desconocido, los personajes que no se atreven a hacerlo se quedan en lo exterior, en la rutina, revestidos con la característica de cobardía.

En La invención de Lioral, frente a un ámbito representacional constantemente repetitivo, que constituye una rutina, el personaje decide trastornar la secuencia incluyéndose él, es decir, participando (y esto configura el riesgo de su aventura), llevado por el deseo de seguir los dictámenes de su pasión amorosa. En-

tences aquello que era repetición, para él se transforma en cambio, en desafío de un peligro que termina dando como resultado su propia muerte.

En cuanto al espacio de la rutina, implica solidaridad con personas del mismo sexo y simultáneamente una esclavitud con una persona del sexo opuesto, con la cual no se mantienen vínculos de mutua regulación. Eso es lo que se observa, por ejemplo, en el personaje central de Dormir al sol, quien, simultáneamente con las relaciones con personas del mismo sexo que constituyen sus amigos o conocidos, se encuentra dominado tanto por su esposa, Diana, como por Coferina, una pariente lejana de ésta. El establecimiento del vínculo rutinario, con el dominio ejercido por otro que atrape al sujeto, se observa también en "Moscos y arañas", cuento en el cual Raúl Gigena termina cayendo en las redes de Helena Jacoba, quien mediante el poder de su pensamiento hace suicidar a la esposa de Raúl para poseer totalmente la voluntad de éste, atrapándolo.

El ejemplo más evidente de rutina como anulación del futuro se observa en "El perjurio de la nieve": una familia mantiene los mismos rituales para anular el pasaje del tiempo, hasta que un personaje irrumpe incluyendo el deseo en la familia y con ello la temporalidad. Esto ^{HACE} ~~hace~~ que uno de los miembros de esa familia, para evitar ^{de} cuyo deceso se realizaba todo este conjunto de repeticiones, termina ~~por~~ morir.

La utilización de refranes también es característica, tal como lo podemos observar en el final del cuento "Ad porcos" (1967 d): "El miedo no es sonso, pero sí triste" (pág. 95). Encontramos en este caso, junto con el refrán, un comentario del mismo, que alude a que

el personaje ha evitado afrontar el riesgo de ir a buscar a la joven de la cual estaba enamorado y que pasaba por serias dificultades frente a las cuales él se sentía impotente.

Los refranes suponen, en última instancia, no orientar la acción sobre la base del propio deseo sino a partir de la palabra consejera, de la influencia de otro. Constituye un modo de evitar afrontar el riesgo de la decisión personal en tiempos y espacios abiertos, los de la aventura, y reemplazarlos por los ya conocidos, los de una sabiduría popular que en la narrativa de Bioy Casares tiene el sentido de la rutina.

Enunciado 9. Existe una serie de ilusiones acerca de la propia capacidad de encarar una realidad azarosa, que en el fondo significan no atreverse a participar en ella, es decir, la cobardía. Estas formas ilusorias aparecen como puntos por dírminir en una ambiciosa relación de competencia restringida fundamentalmente al sexo masculino, como ser la fuerza física, la capacidad intelectual, la potencia económica. Todas ellas aparecen como intentos de dominio con una inversión de los signos: el hombre ya no depende de la realidad interhumana, de su azar intrínseco, sino al contrario. En el caso de la fuerza física, otros hombres, más débiles, son los que sufren ante las contingencias de la conducta del poderoso, que reemplaza a la realidad con su azar. La capacidad intelectual, en cambio, permite construir máquinas con técnicas que posibilitan la repetición estereotipada de "una realidad" a la vez que amula a la realmente existente. En cuanto a la potencia económica, permite el traslado de un sitio a otro, por un lado (con lo cual el viajero es el azaroso y mutable, y no la realidad), y,

por otro lado, la estabilidad, el no cambio.

Estas formas de cobardía y de impotencia siempre aparecen mezcladas con las posibilidades de compromiso y riesgo, y la opción por el egoísmo o por el riesgo real es lo que indica la verdadera valentía del personaje.

Sólo aquel que experimenta el deseo y el riesgo es quien puede considerarse valiente, al asumir a ambos. En cambio, la riqueza, el conocimiento, la fuerza física pueden estar al servicio de la evitación del deseo. Esto implica que asumir el deseo es lo que debilita y genera el riesgo, pero sólo entonces es posible hablar tanto de valentía como de que la vida tiene un sentido. En los otros casos se trata de una apariencia de valentía que es fundamentalmente una evitación.

Quizá lo que resulta más complejo sea entender la utilización de la inteligencia para evitar el compromiso. Debemos discriminar dos usos de la actividad cognitiva, a favor y en contra de la asunción de un deseo, y correlativamente dos usos de las máquinas. Es precisamente el segundo uso el que tiene que ver con máquinas que aniquilan una realidad humana y la sustituyen por otra que es pura forma, siendo ello categorizado como cobardía.

Es por ello que afirmo que el estilo de Bioy Casares supone una articulación ^{de LA DIMENSION} semántica 5 con la 1, pero invertida. El polo positivo de la dimensión semántica 5 se articula con el negativo de la dimensión semántica 1, y el negativo de la dimensión semántica 5 con el positivo de la dimensión semántica 1.

En efecto, todo aquel personaje que se retrae hacia una conducta puramente observadora, como Heller en

"Los afanes", los médicos del Frenopático en Dormir al sol, o bien Morel, en La invención de Morel, son considerados por los demás como cobardes, es decir como personas que no pueden afrontar determinada realidad y la rehúyen realizando una retracción hacia su propio pensamiento. Este es el modo en que Milena concibe a Haller. Sin embargo, desde el personaje que realiza dicha retracción, no se trata de una conducta de cobardía sino de un riesgo que lo compromete masivamente, aunque se trata de un riesgo cognitivo más que de un riesgo emocional interpersonal. Se trata predominantemente de la pasión del conocimiento por sobre la pasión del vínculo interpersonal. Así ocurre, por ejemplo, en Plan de Evasión, y también en La invención de Morel y en "Los afanes".

Con todo, encontramos además la utilización de la "pasión cognitiva" contra el deseo interhumano, heterosexual, y en este sentido sí podemos hablar de evitación. Los personajes afrontan ellos mismos las consecuencias de sus propios actos, puesto que observar supone en este caso también participar, comprometiéndose en la experiencia, y aún más, conociendo las consecuencias que dicha experiencia ha de tener.

Encontramos, en suma, una articulación entre las dimensiones semánticas 5 y 1 que es básica para dar cuenta de las características de la obra de Bioy Casares. A ello debemos agregar, como corresponde a toda obra que procura constituirse en un logro estético, el hecho de que la dimensión semántica 6 constituye el plano isotópico más abarcativo.

La base semántica en la narrativa de Bioy Casares es de tipo 5 (dramatizar y controlar el peligro -

fracasar en la dramatización y el control del peligro). Pero la consideración de la temporalidad como haces de hechos paralelos, la concepción de máquinas que crean imágenes humanas, la alusión a los muertos que retornan, entre otros elementos, corresponden a la dimensión semántica 1, que aparece como subcomponente. Observar sin participar aparece como un despliegue de uno de los polos de la dimensión semántica 5, el polo de la cobardía, de los fracasos en la dramatización. En efecto, tal como ocurre en La invención de Morel, Morel mismo pretende huir de la realidad dolorosa interhumana mediante la máquina, creando en su lugar un mundo de imágenes de la realidad, al tiempo que destruye la realidad misma (considérese la semejanza con Borges: cuando el poeta describe el palacio, lo aniquila como realidad material). En Bioy Casares esta huida a las imágenes se relaciona con el fracaso en la dramatización y el control del peligro, y por lo general implica una imposibilidad para seguir afrontando la vida, con los azares que le son inherentes. Por ello, pues, afirmo que la dimensión semántica 5 aparece como básica y la 1 como subcomponente.

Al utilizar la máquina como defensa contra el deso y el azar, el sujeto genera una realidad repetitiva, cíclica, una trama por la cual él mismo es arrastrado.

Las diferentes formas de potencia antes descritas (económica, física, cognitiva) pueden concebirse, como atributos objetivos, y pertenecen al orden del tener, inclusive la fuerza física, mientras que los atributos subjetivos, que definen el orden del ser, son los verdaderamente valiosos e implican una lucha, pues-

to que, pese a la apariencia, de cobardía, el sujeto es valiente, a diferencia de lo que ocurre cuando, bajo una apariencia de valentía, se oculta un fracaso para asumir los riesgos.

La cobardía consiste en una peculiar oposición verbal/no verbal, por la cual un personaje puede aparentar indiferencia frente a un riesgo que en el fondo evita.

La utilización de los elementos verbales para disfrazar por su opuesto a los elementos paraverbales y no verbales, se observa en "Cuervo y paloma del doctor Sebastián Darrés", cuento en el cual el Hato oculta su verdadero amor hacia Agustina diciendo que es ella quien lo necesita, hasta que, finalmente, cuando ella le muestra activamente que ya no volverá a llamarlo, él se suicida.

El Hato no ha podido asumir en el plano verbal el riesgo de reconocer su propio amor hacia Agustina y con ello ha evitado el desafío de un peligro. Al quedar encerrado en la rutina la pierde definitivamente, y sólo entonces con los hechos expresa el amor que con las palabras nunca pudo manifestar.

Asumir el riesgo implica, por el contrario, la expresión verbal de temores, mientras que con los hechos se afronta el riesgo, siendo ésta la razón por la cual surge el miedo.

La culminación de la valentía consiste en asumir verbalmente un deseo expresado también mediante acciones. Mientras la cobardía culmina en la oposición entre lenguaje y acción, la valentía las sintetiza superando estas contradicciones.

Enunciado 10. Podemos inferir que en el campo

de la literatura también se da constantemente este sistema de opciones. Ser valiente consistiría en describir el sentido de una serie de ambiciones ilusorias y de riesgos reales, enfrentados o no. Pero también hacer literatura puede consistir en una forma de satisfacer egosismos personales, de adquirir poder y prestigio, es decir, la cobardía.

El modo de describir esta serie de ambiciones y riesgos reales consiste en generar un conjunto de historias entrelazadas vistas desde una perspectiva masculina. En estas historias se juegan las alternativas en términos de "arriesgarse-no arriesgarse" frente a una realidad siempre contingente y misteriosa. El logro de un tipo de historia como la recién descrita podría ser equivalente a una expresión de valentía.

En toda esta generación de historias la ironía juega un papel fundamental. En efecto, dado que encomiar enfáticamente la valentía de un personaje puede ser equivalente a la cobardía, a eludir los múltiples azares de un mundo fuyente para detenerlo en la valoración taxativa de un acto, el modo de mostrar la debilidad inherente al que "se atreve a" es el enfoque irónico, el cual incluye, además, la sugerencia de que el acto heroico resulta generalmente inútil desde el punto de vista objetivo, tal como lo vemos en "Un león en el bosque de Palermo", por ejemplo, o bien en La invención de Morel, en la medida en que el relator no logra realmente (objetivamente) la conquista amorosa de Faustine.

La misma consideración respecto al enfoque irónico cabe, por supuesto, con mucha más razón con respecto a la cobardía.

Quizá sea la necesidad del autor de decidir

dentro de un sistema de alternativas como el descripto lo que inspiró el siguiente párrafo de "La obra" (1962), que deseo transcribir en toda su extensión:

"Como si no bastaran las promesas del más allá, queremos perdurar en nuestra tierra, tan vilipendiada y tan querida. Casi todo el mundo comparte el afán por sobrevivir en obras, en hijos, de cualquier modo. Si reflexionamos un minuto acerca de la inmortalidad deparada en los libros, obras de arte, inventos, función pública, saborearíamos la amargura de quien se dejó atrapar por una estafa. Yo anhelo la inmortalidad de mi consciencia y no soy tan vanidoso para contentarme con sobrevivir en media docena de volúmenes alineados en un anaquel; pero desde luego me aferro con uñas y dientes a esa inmortalidad de la media docena, mi robusto bastión contra los embates del tiempo, y no es menos verdad que me hago cruces, metafóricamente hablando, ante quienes día a día se afanan en trabajos que día a día se desvanecen...

"En cuanto a los referidos tomitos, descuento que me asegurarán un ^{niche} ~~habe~~ -viviendas poco alegres, ¿pero qué tiene de alegre la posteridad?- en la historia de la literatura argentina. Acaso no figure entre los exaltados ni entre los ínfimos; me conformo con un lugar secundario: en mi opinión, el más decoroso. Mi nombre es desconocido por la muchedumbre, erudita en los bandos de football y en la genealogía de los caballos.

"Mi yerro, como escritor, fue probablemente el de contar ficciones, a la postre mentiras; las mentiras, quién lo ignora, llevan adentro un germen de muerte" (págs. 41-42).

Tras indicar al pasar cómo en el último párra-

fo se incluye la idea de una sustancia inoculada en alguien (el "germen"), así como la expresión del riesgo de asumir las propias limitaciones, contenida en todo este fragmento, prefiero recordar que ya me he referido a un complejo retórico compuesto por dos recursos, uno aditivo, relacionado con el deseo, y otro sustractivo, vinculado con el riesgo. Este mismo se manifiesta en el plano de la estructuración de ciertas obras, como La invención de Morel, en cuanto a los objetos. En efecto, el mar, como contexto natural que representa al deseo, contiene y alimenta un objeto no natural, generado por el hombre para evitar el deseo: una máquina que transformó la realidad en representación repetida.

En ello observamos un carácter sustractivo de una propiedad de lo humano, que es el azar como correlato del deseo.

El personaje relator se enfrenta pues con dos realidades, la natural, la de las personas que alguna vez fueron y sus vicisitudes en términos de deseos, y su repetición como sustracción de toda incertidumbre. Pero la máquina sólo puede repetir algo que ha ocurrido, y no generar una realidad de la nada. Por ello la máquina sólo se constituye, como sustracción, a partir de una afirmación, de un deseo, el cual, como le es inherente, posee un aspecto aditivo. Decimos entonces que un recurso aditivo contiene en su interior otro sustractivo, como expresión de que es el deseo el que define ciertas experiencias como riesgosas.

Ahora bien, el deseo implica, en el momento de su actualización con respecto a un objeto específico, el pasaje de un todo a la elección de una de sus partes, dentro del sistema de particularización en que cada par-

te lo es de una totalidad, caracterizada porque sus miembros están en mutua exclusión. Se elige, por ejemplo, una mujer, y se descartan otras, como ocurre en "El gran Serafín" o en Dormir al sol. Pero si toda elección implica un mecanismo sineodóquico particularizante basado en la exclusión, a ello debemos agregar que el objeto elegido es concebido como un todo compuesto por diferentes partes de un modo aditivo. Algunas de estas partes, en una nueva sinécdoque particularizante, pero ahora de tipo inclusivo, reciben procesos aditivos, al investirles el deseo. Estos procesos tienen que ver con los atractivos que se confieren al objeto, sobre todo la belleza, y corresponden, como ya dijimos, a propiedades inherentes a una descomposición de tipo aditivo (por ejemplo, hermosos ojos, tobillos bien torneados). Pero en estos procesos se incluyen elementos sustractivos también del tipo inclusivo (no excluyente). Es decir que entre varias adiciones compatibles se incluye una extracción (por ejemplo, sonrisa enigmática, ausencias imprevistas). Así se configura un objetocalificado como "belleza misteriosa", que es el objeto de deseo en Bioy Casares.

Como se observa, el componente aditivo y el sustractivo tienen que ver con las cualidades de las partes, que son las que les confieren un valor como agregado o extracción, a partir del deseo de ser deseado, que se constituye en el parámetro de los procesos ya mencionados, sobre la base de la relación asimétrica descrita en el Enunciado 3.

Por otra parte, los procesos sustractivos atemperan a los aditivos, que no poseen pues un carácter tan taxativo en la manifestación lingüística pero sí en las conductas de los personajes, como ser el suicidio por amor.

En especial suelen elidirse las descripciones de los elementos correspondientes al deseo, pero no a los del riesgo, y sólo es posible entender a éste si se toma en cuenta a aquél. En otras ocasiones, en lugar de elidirse, éstas descripciones se postergan o resultan mediadas por otro personaje diferente del central. Dicho personaje, con su deseo, expresa también el del personaje principal, así como el reconocimiento de la belleza del objeto de deseo.

Por lo tanto, si hemos de buscar en qué reside la oposición entre lo aditivo y lo extractivo en cuanto al objeto de deseo, debemos recurrir a la noción de cualidad. Entre ellas se dan posibilidades excluyentes, con lo cual volvemos a referirnos a un modo de dividir la realidad, en este caso en términos de belleza (adición) y riesgo (sustracción).

En síntesis, nos encontramos con un primer recurso particularizante de tipo excluyente (de todos los humanos, se elige uno), y un segundo recurso de tipo particularizante de carácter aditivo de partes (puesto que el objeto está compuesto por diferentes elementos), según un principio incluyente, pero con cualidades mutuamente excluyentes con respecto al parámetro del deseo de ser deseado.

En este contexto podemos entender mejor el hecho de que una emoción se exprese plásticamente pero sin ser denominada, como es característico en la narrativa de Bloy Casares.

Por ejemplo, frente a una actitud abiertamente erótica de Adriana María, el personaje central de Dormir al sol (1973) consigna: "Yo me acurruqué instintivamente" (pág. 75-76), y posteriormente: "Usted se reirá si le

cuento que en el silencio de la pieza oí el golpeteo de mi corazón" (pág. 76).

Este es otro modo de expresarse los procesos retóricos antes indicados, puesto que, con el componente aditivo, referido a la expresión de una emoción, se sustrae su nombre.

Los verbos modales en término de poder/no poder, equivalentes a atreverse/no atreverse por la invasión de la ansiedad, que se manifiestan claramente en el cuento "El calamar opta por su tinta", se articulan con la descripción que acabo de realizar, puesto que, para Bioy Casares, todo "atreverse a", como momento aditivo, posee en su interior un "no atreverse".

Estas afirmaciones son válidas también con respecto a los vínculos eróticos, que generalmente están implícitos, y cuya descripción se evita.

Esto determina un clima peculiar en la narrativa de Bioy Casares, un clima de suspense, que tiene que ver con el nivel pragmático, puesto que el autor intenta generarlo en el lector, como se pone de manifiesto, por ejemplo, en Plan de evasión.

Deseo ahora examinar las secuencias posibles en la narrativa de Bioy Casares. En un alto plano de abstracción, discriminamos una secuencia de cinco escenas, que constituyen la base a partir de la cual se genera la sintaxis de historias específicas.

Estas cinco escenas son el estado inicial, caracterizado por la rutina; un segundo momento, en que emerge el deseo; un tercero, el del enlace entre dos personas con estados asimétricos, que implican una situación de inoculación; un cuarto momento, en el cual se devolan las incógnitas sobre el misterio contenido en el objeto del deseo y el sujeto recibe una marca, y un quinto, que constituye el ingreso en un nuevo ámbito desco-

nocido.

Pero entre este nivel abstracto de una sintaxis de las acciones y los observables en los textos es posible precisar una serie de mediaciones, por las cuales las historias adquirieron matices específicos.

Es conveniente dedicar a este tema la atención que merece, indicando, en primer lugar, que en los observables muchos de los elementos de la historia de base, ya descripta, pueden hallarse implícitos.

El nivel más apropiado para un estudio formalizado de este aspecto puede ser conceptualizado como una trama o dibujo lineal (^{CON} ~~este~~ entrecruzamientos múltiples) constituido por las historias de los distintos personajes.

Los diversos trazados que se entretejen no se encuentran en ninguna de las narraciones en su totalidad. En algunas, gran parte de los trazados está implícito, y sólo se manifiesta un fragmento. En otras ocasiones encontramos en un macrotrazado injertos de microtrazados de otro tipo. Estos trazados son el resultado de la opción (positiva o negativa) entre dos alternativas. Sólo es posible pasar a la opción siguiente luego de haber resuelto en un sentido progresivo la opción previa.

Nos encontramos, pues, con que la lógica inherente a la narrativa de Bioy Casares puede ser formalizada tomando en cuenta como eje unificador la conducta de los protagonistas.

Hechas estas prevenciones pasaré a describir la abstracción a que he llegado con respecto a las múltiples historias existentes en la narrativa de Bioy Casares.

1. Bases comunes

1. Existe un grupo de amigos o conocidos (inclusive circunstanciales) de sexo masculino, que se reúnen en un lugar fijo y delimitado: club, café, domicilio privado, ciudad, etcétera. El vínculo entre ellos es fraterno, hecho que incluye camaradería y un cierto grado de rivalidad.

En "Los afanos" (1962) encontramos un buen ejemplo de este tipo de grupos.

"El primero de mis amigos fue Eladio Heller. Lo siguieron Federico Alberdi, para quien el mundo era claro y sin brillo, los hermanos Hesparrén, el Cabrio Rauch, que descubría los defectos de cada cual; mucho después llegó Milena. Nos reuníamos en la calle 11 de Septiembre, en casa de los padres de Heller: un chalet con techo de tejas francesas, con un jardín que imaginábamos enorme" (pág. 115).

En cuanto a la rivalidad masculina existen tres puntos básicos por dirimir: la potencia física, el poder económico y la capacidad intelectual, tres modos distintos de dominar una realidad.

En todos los casos este vínculo es tranquilizante ya que incluye, a pesar de la rivalidad, una cierta fidelidad mutua que inspira confianza. Muchas veces el grupo está representado por un perímetro que contiene simbólicamente este tipo de vínculos, aunque el mismo no esté realmente presente. Se trata, como se ve, del ámbito de la rutina, correspondiente a la primera escena. A veces se incluye en este ámbito a alguna mujer pero su valor con respecto al deseo está neutralizado.

2. Existe un momento en el que se rompe esta situación relativamente estable. Es decir, ocurre un

cambio importante. Generalmente ello está representado por la aparición de la mujer. Puede tratarse también de un animal, de una enfermedad u otra circunstancia. Todos estos casos incluyen un elemento común: la emergencia del azar en una vida reglada hasta entonces por un conjunto de normas trabajadas por una larga costumbre. Generalmente esta modificación se expresa a través de un cambio de escena, que posee el significado de ingreso en un mundo distinto, desconocido. El viaje tiene en este contexto un valor significativo especial, en la medida en que en su transcurso (y a veces en su final) aparece lo inesperado. A veces este cambio es voluntario; a veces, no.

En este momento de cambio incluimos la posibilidad de emergencia del deseo. Constituye, pues, uno de los aspectos básicos de la segunda escena: la aparición de un objeto (atractivo y peligroso) que posee las características de deseable. Pero esto no abarca toda la segunda escena, puesto que ésta incluye también la respuesta del sujeto, es decir si asume o no ese deseo, lo cual da paso a diferentes posibilidades.

Nos hallamos entonces ante la apertura hacia distintas posibilidades. Antes de ocuparse de ellas quisiera señalar que el abanico que se abre a partir de estas bases comunes se resuelve en las narraciones por la elección predominante de alguna posibilidad, muchas veces sin excluir (a través de personajes menores) otras.

Con esto acabo la enumeración de las bases comunes (implícitas o explícitas) en la narrativa de Bioy Casares. Pasemos ahora a las distintas posibilidades de desarrollo.

II. Desarrollos posibles

Las opciones parecen pertenecer a tres áreas distintas. Pueden corresponder al área de los problemas amorosos, al sector de los problemas cognitivos, o bien al de los problemas conectados con el mantenimiento de la dignidad personal. Este último sector es quizá el menos frecuente.

IIa. El área de los problemas amorosos

En esta área nos encontramos con la siguiente sucesión de momentos: 3) rechazo del cambio, 4) aceptación del cambio; compromiso emocional y fracaso por falta de correspondencia amorosa, 5) correspondencia emocional y posterior retroceso de uno o ambos miembros de la pareja, 6) mantenimiento del vínculo a pesar de las dificultades de la interdependencia, 7) castigo por esta persistencia, 8) logro.

De cada momento puede o no pasarse al siguiente según sea positiva o negativa la respuesta frente a determinada opción. Es decir, cada momento abre una posibilidad al siguiente según la respuesta del personaje.

Veamos este conjunto de posibilidades.

Primera posibilidad: evitación de la experiencia amorosa

3. El personaje se muestra "indiferente" y otro conquista a la mujer.

Esta indiferencia es una forma de evitar la experiencia amorosa. El modo concreto de evitarla consiste en el alejamiento espacial. Generalmente éste se da en términos de abandono del vínculo.

4. El o los desplazados se reúnen, celosos. En "Los afanes", por ejemplo, tras el casamiento de Ho-

ller y Milena, los demás miembros del grupo critican entre sí a la pareja.

A partir de aquí nos encontramos con dos variantes:

5. El hombre muere y la mujer queda libre. Así lo observamos en "Los afanes". También en "Cuervo y paloma del doctor Sebastián Darrés" y en "Todos los hombres son iguales".

6. El personaje no se atreve a intentar la conquista de la mujer. En "Los afanes" (1962) leemos:

"Mirando a Milena me decía: Hay que aprovechar que murió Heller, que está sola, y de pronto me avergonzaba de tanta baja, para alentar únicamente sentimientos de amistad. Resumió el Largo Hesparrén:

"-Lo tengo observado. Cada uno se dispone a hacer de las suyas, interviene el recuerdo de Heller y el interesado frena en seco. ¿Me explico?" (pág. 181).

7. Otra persona conquista a la mujer. En "Los afanes" esta otra persona es Diego, hermano de Eladio, el difunto esposo de Milena. En "Todos los hombres son iguales" es Juan, un joven estudiante.

Esta es la primera variante. En realidad se trata de una duplicación, en 6 y 7, de 3 y 4. La segunda variante no difiere mucho de ella. Veámosla.

5a. El marido se aleja por un tiempo de la mujer y ésta queda libre.

6a. El personaje no se atreve a intentar la conquista amorosa.

7a. Otra persona lleva a cabo la conquista.

Un cuento puede ser un claro ejemplo: "Recuerdos de las sierras". El personaje va de vacaciones con

la esposa de un amigo, de la cual está enamorado. Sin embargo, en lugar de atreverse a mantener con ella una relación amorosa, debe soportar (o imaginar) un vínculo erótico fugaz entre ésta y un deportista.

Esta primera posibilidad tiene una variante que podría calificar como: evitación fracasada de la experiencia amorosa. Veámosla.

3. El hombre se muestra "indiferente" a la mujer, pero ésta se apodera lentamente de su voluntad, de su vida, de su devoción incondicional.

Así lo observamos, por ejemplo, en "Moscas y arañas". En "El ídolo" una mujer, emisaria de un dios, seduce secretamente a los hombres para apoderarse de su voluntad y someterlos a la divinidad.

Trasmutado esto a seres animales, nos encontramos con "De los reyes futuros". Aquí quienes se apoderan de la voluntad de un hombre "indiferente", son las focas.

En realidad esta última variante constituye una transición a la posibilidad siguiente, donde el hombre ya no se muestra indiferente.

Segunda posibilidad: falta de correspondencia amorosa y muerte de la pareja potencial

3. El hombre acepta la experiencia amorosa.
4. Es rechazado por la mujer.
5. El hombre trata de forzar el amor.
6. Como fracasa, mata a la mujer y luego muere también él.

Así lo observamos en "La obra", con respecto a Cacho Bramante, que tras intentar violar a Viviana, la mata y luego muere en altamar, durante una tormenta.

Pero el ejemplo más valioso es, sin duda, La invención de Morel, novela en la cual Morel, frustrado por Faustina, la mata junto con sus amigos más queridos, con el fin de sobrevivir en una máquina que repite eternamente sus mismas historias.

A partir de este momento, en que el sujeto se compromete asumiendo el deseo, debemos considerar la tercera escena de las cinco antes descriptas. Pero para que se despliegue ésta por completo, debe darse un cierto grado de correspondencia amorosa. En esta segunda posibilidad ello queda insinuado a través de 5 y 6.

Tercera posibilidad: aceptación de la experiencia amorosa y retroceso posterior de uno o de ambos integrantes de la pareja.

3. El hombre lucha abiertamente por la posesión amorosa de la mujer.

4. El hombre conquista a la mujer.

5. El hombre abandona el vínculo amoroso y la mujer se suicida, hecho que el hombre recuerda dolorido, atado por vida al acontecimiento. Así ocurre, por ejemplo, en "Los milagros no se recuperan" (1967):

"En primavera unos amigos me propusieron un viaje a Ushuaia. Tierra del Fuego me atrajo; yo no quería perder la ocasión de conocerla. El único obstáculo era Carmen. Ese viaje, juntos, no era conveniente para ella; ¿solo me dejaría partir? Evité dificultades; me fui sin despedirme.

"La tarde que volví del sur encontré dos hombres en la puerta de casa. Es curioso: esos hombres para mí no tienen cara, ni estatura, ni nada que los distinga; se borraron de la memoria, dejaron apenas unas palabras y un vértigo. Me importunaban con informacio-

nes acerca de una empleada que de algún modo se había sustraído a no sé qué reconocimiento, cuando yo clamaba por un baño caliente y un poco de soledad.

"-Qué tengo que ver- protestó.

"Insistieron en las explicaciones y a través del cansancio, entendí que me hablaban de un accidente, of una palabra, occisa, y luego otras dos -formuladas con voz neutra, que no se detuvo, siguió la frase monótonamente-; Carmen Silveira. La empleada, cuando le pidieron que los acompañara a la morgue, se encerró en la pieza. De qué empleada me hablaban? De la sirvienta que iba a las mañanas a limpiar el departamento de la muerta. Me pidieron que yo reconociera el cadáver. Dios me perdone: en medio del dolor, sentí algún orgullo" (pág. 134).

Otra variante en lugar de 5, sería:

5a. El hombre abandona a la mujer. Cuando quiere recuperarla, le es imposible. Así ocurre en "Ad porcos" (1967):

"Entonces yo me pregunté cómo yo sabía que Berlioz era un músico seguro, un nombre que el aficionado puede manejar sin temor al traspis. Es claro, Cecilia me había hablado de él; Cecilia por profusión de sabiduría tan superior a mí como los gigantes del Renacimiento italiano a los hombrucitos de nuestro siglo. Fuimos amigos la vida entera, y el momento de llegar a algo más, no recuerdo cómo, se nos pasó (cuando pasa no vuelve, lo explicó ella misma). Hoy nos vemos tarde y nunca, pues no vivimos en el mismo continente. Cecilia acompaña a su marido, pinche diplomático hace poco despachado a cierto oscuro apostadero de Europa Central; pensándolo bien, el tiempo corre, quizás a estas horas

el hombre esté por fin encaramado, sea todo un embajador maduro para la jubilación y el desecho" (págs. 74-75).

También puede ocurrir una aceptación de la experiencia amorosa y un retroceso posterior de ambos miembros de la pareja. En tal caso el esquema es el siguiente:

3. Aceptación del propio amor hacia una persona del sexo opuesto, por la cual se es correspondido.

4. Ante la adversidad crece el odio del hombre a la mujer.

5. Para evitar la mutua destrucción se vuelve a un estadio anterior del vínculo.

"Un sueño" es claro ejemplo de esto. Se trata de una pareja que decide radicarse en Mar del Plata, como siempre lo había anhelado, para vivir plenamente. Pero las inclemencias del invierno y la estrechez económica la obliga a regresar a Buenos Aires, al departamento donde residía previamente.

En este punto deseo indicar que la cuarta escena, la referida a la castración, comienza a configurarse, en términos de sanciones frente a un vínculo de correspondencia. La consecuencia es, en este caso, un retroceso frente al riesgo, a veces el posterior reproche por este retroceso. La amenaza se detecta sobre todo en el último 4, mientras que el riesgo de posesividad por la mujer se infiere del primer 5 de esta tercera posibilidad.

Cuarta posibilidad: aceptación de la experiencia amorosa y descubrimiento de la traición de la pareja,

3. Aceptación del propio amor hacia una persona del sexo opuesto.

4. Correspondencia inicial de la pareja.

5. Descubrimiento (o intuición) de la traición de la mujer con otro hombre.

A partir de aquí se abre un abanico de variantes:

6a. El hombre, celoso, mata a su esposa. Así ocurre en "En memoria de Paulina".

6b. El hombre abandona a su amada. Así ocurre en "El lado de la sombra": Veblen, al descubrir la traición de su amante, se aleja cargado de rencor. Es interesante destacar en este cuento un doble despojo paralelo: pierde a su amante y, por otro lado, pierde sus riquezas.

6c. El hombre se resigna. Así pasa con Gauna, luego de intuir la traición de Clara con Baumgarten en El sueño de los héroes.

6d. El amante de la mujer muere y el hombre piensa haber recuperado a su compañera. Así ocurre en "El atajo": Guzmán, esposo de Carlota, descubre su traición con Battilana, el cual luego muere en Ayacucho. Guzmán no se plantea que su esposa puede repetir la infidelidad con otro hombre. (¡No resulta notable, en varios de estos relatos, la repetida frecuencia de las iniciales de los protagonistas: G., C. y B.?).

Se despliega, pues, en este caso, otro de los riesgos del vínculo amoroso, correspondiente a la cuarta escena.

Quinta posibilidad: aceptación de la experiencia amorosa y castigo consiguiente

3. Aceptación del propio amor hacia una persona del sexo opuesto.

4. Correspondencia inicial de la pareja.

5. Amenaza de castigo, por ejemplo a través del alejamiento impuesto por una persona poderosa.

En Plan de evasión, Enrique es alejado del lado de Irene, su novia, por orden de Pierre, su tío, al que obedece sin resistencia. En una isla-prisión, donde tiene un cargo administrativo, sufre permanentemente por el temor a ser desplazado por el rival en el amor de su novia. En realidad algo similar ocurre en muchas otras narraciones, y es la contrapartida de la segunda variante de la Primera posibilidad. Allí se trataba del alejamiento del hombre y la conquista de su pareja por otra persona, distinta de su pretendiente habitual, amigo del hombre ausente. Esta Quinta posibilidad es también concomitante con la anterior. En muchos otros casos, por ejemplo el del narrador del cuento "Los afanes", el alejamiento es impuesto por poderosas razones de otro orden: familiar (acompañar a la familia en unas vacaciones) o económico (actividades laborales), tal como ocurre en "El atajo".

5a. A veces el castigo aparece como muerte o amenaza de muerte, y no como alejamiento. Así ocurre, por ejemplo, en "El perjurio de la nieve", donde el amenazado es el hombre. También puede ocurrir un castigo a la pareja como en "Cavar un foso".

Sexta posibilidad: aceptación del compromiso amoroso y logro final

3. Aceptación del compromiso emocional.

4. Correspondencia de la pareja.

5. Amenaza de castigo.

6. Logro final.

Tal ~~cosa~~^{cosa} ocurre, por ejemplo, con Fracánico en El sueño de los héroces. También, en parte, en Diario de la guerra del cerdo, con el protagonista.

Citaré textualmente un fragmento de la primera novela mencionada (1954):

"Fracánico explicó con vehemencia y con orgullo:

"-Yo no sirvo para hacer frente a situaciones difíciles. Se lo juro por lo que más quiera: yo soy un cobarde infame. Cuando empecé a arrastrarle el ala a Dorita, no hacía mucho que ella se había separado de su marido. Una noche que yo iba a visitarla, el marido me saltó al paso, en un sitio todo oscuro, y me dijo: "Quiero hablarle". "A mí?" le pregunté. "Sí, a usted", me dijo. "No puede ser", le contesté en el acto. "Debe estar en un error". "Qué error ni qué error", me aseguró, "Armesse porque estoy armado". Yo me puse a temblar como una hoja, le juré mil veces que estaba equivocadísimo, le expliqué que no había arma en el barrio y que, poniéndolo por caso que la hubiera, a tan altas horas estaría cerrada, le pedí que antes de hacer lo que se le diera la gana conmigo que me permitiera llamar por teléfono a mis niñas para despedirme. El hombre comprendió que yo era un pobre desgraciado, el último infeliz. Se le pasó el enojo y me dijo, lo más razonable, que fuera a visitar a Dorita, que después hablaríamos en el café. Yo hubiera querido hacerme el que no sabía quién era Dorita, pero no me dió el cuere, si usted me entiende. Dorita me preguntó esa noche qué me pasaba. Yo le dije que estaba mejor que nunca. Vea lo que son las mujeres: ella me aseguró que parecía acusado. Cuando salí, el esposo estaba esperándome y fuimos

al café, como era su capricho. Yo le ofrecí francamente mi amistad. El hombre se hacía el difícil. Al rato se avino a explicarme que trabajaba en los talleres de la Armada y que un ascenso le convendría de veras. Dio furo, le juré ahí mismo que lo conseguiría y al otro día estuve activo molestando mis relaciones. Soy tan metido que para el fin de semana el punto tenía el ascenso firmado. Pucha, nos convertimos en grandes amigos y nos veíamos todas las noches. No faltaron las veces que saliéramos al teatro los tres juntos, con Dorita, todo sin doble sentido, lo más familiar y lo más decente. Así viéndonos a diario, pasamos cinco años, hasta que al fin ese desgraciado murió de un grano y pude respirar" (págs. 143-144).

Además de la importancia de la influencia, en este caso vemos cómo se da la caracterización de valiente por ser cobarde: en ningún momento Fracanico optó por dejar a Dorita y resolver de este modo el problema.

Por otra parte, se despliega en esta posibilidad otro aspecto de la cuarta escena, el menos habitual en la narrativa de Bloy Casares, el del logro.

La quinta escena, la de la situación final, se manifiesta sobre todo a partir de la tercera posibilidad y hasta esta última.

Con esto acabamos el desarrollo de seis posibilidades (de la Primera a la Sexta) referidas a la experiencia amorosa. Anteriormente anticipé que existen, sin embargo, posibilidades de cambio no consistentes en la aparición de la mujer sino en el desencadenamiento de otro tipo de situaciones. Ahora estudiaré otro de estos desarrollos, el referido al área cognitiva.

11b. El área de los problemas cognitivos

En esta área nos encontramos con una sucesión de momentos parcialmente equivalentes al del área anterior. En la siguientes: 3) rechazo de cambio; 4) aceptación del cambio: compromiso cognitivo y fracaso en el conocimiento de la realidad; 5) develamiento de un misterio y retroceso posterior; 6) persistencia y castigo consiguiente, y 7) logro.

Las semejanzas entre los momentos de ambas áreas es notable, a pesar de lo cual cada una tiene un trazado independiente y a veces hasta opuesto en la narrativa de Bioy Casares, tal como ocurre en Plan de evasión, en donde cuanto más se compromete cognitivamente el personaje central, menos posibilidades tiene de acercamiento emocional a su amada. En otros casos, ambos trazados son concurrentes, como en La invención de Morel, obra en la cual a medida que el personaje narrador avanza en el descubrimiento de la verdad, avanza simultáneamente en la aceptación de su amor y el compromiso emocional consiguiente.

Precisamente habré de utilizar casi sólo ^{ESTAS} dos novelas para ejemplificar estos momentos; sin embargo, en esta exposición (menos detallada que la anterior), utilizaré también referencias a otras narraciones de Bioy Casares. Pasemos, pues, a estudiar las distintas posibilidades.

Séptima posibilidad: evitación de la experiencia cognitiva

Tal es lo que ocurre con Hevers en Plan de evasión (1945). Da por sentadas determinadas hipótesis

que lo llevan a huir de la realidad en lugar de impulsar a conocerla.

El misterio de la isla del Diablo no me incumbe, aun si existe. Lo que tardó mi sobrino en llegar a esta conclusión es prodigioso. Para nosotros, que ingenuamente crecimos en el deber, ese misterio no sería indiferente.

"No será ésta el caso de Nevors. Una vez más recordé que la estada en las Guayanas era un episodio en mi vida... El tiempo lo borraría, como a otros sueños" (pág. 83).

Plan de evasión ejemplifica además otra variante de esta posibilidad: el fracaso de la tentativa de evitación, debido a que el personaje queda atrapado por la atracción de lo desconocido que domina su voluntad.

Octava posibilidad: fracaso de la experiencia cognitiva y destrucción

Esto es lo que ocurre con Morel. Su fracaso se debe a que no intenta asumirse a sí mismo y su compromiso vital en una realidad aceptada como contingente. Por el contrario procura el dominio de "una otra realidad" para eliminar el azar.

Podríamos señalar aquí la sucesión siguiente de pasos:

3. Reforzamiento paulatino de la concentración en el pensamiento en una actitud que aísla del compromiso con la realidad.

4. Generación de una teoría acerca de la forma de repetir totalmente experiencias reales (a veces destruyendo simultáneamente la realidad) e invención de los

aparatos para lograr esta repetición.

5. Fuente en práctica de la teoría.

De ello resulta una muerte real y un vivir una misma serie limitada de situaciones. Así ocurre también con Castel, en Plan de evasión, y en "El perjurio de la nieve". En este cuento un padre encuentra que la única forma de evitar la muerte de su hija es realizar todos los días las mismas conductas. Eliminando la contingencia se elimina el tiempo y el dolor por la muerte, aunque también se impide el fluir de la vida.

El personaje queda comprometido en esa realidad "creada", y también compromete a otros en ella. Esta otra realidad no es, como parecería, particularmente placentera. Sin embargo, es el mejor recurso que el personaje creador de la teoría ha encontrado frente a algo quizá más terrible: el azar propio de un mundo en que se confunden amores y muertes.

En algunas historias en que el hombre intenta un dominio de las contingencias azarosas del vivir, los animales tienen gran importancia como seres que representan al hombre. Por ejemplo en "El lado de la sombra", Vehlen, que ha perdido a su amada, piensa que podrá recobrarla permaneciendo en un lejano país africano muy distinto de su lugar de origen. Lavinia, una gata de su amada, que apareció un día, se convierte en indicio de que también ésta habrá de retornar.

§

Novena posibilidad: develamiento de un misterio y retroceso posterior

Esto es lo que ocurre con Nevers luego de descubierta una verdad parcial, en Plan de evasión (1945):

"Inmóvil, sepultado entre sus insectos, esperó que se alejaran. Después corrió hasta el bote y huyó de la isla. Al día siguiente, al escribirme, se quejó de haber estado lejos, de no haber visto la cara de los hombres.

"Al otro día no fue a conversar con Favre y De-
logo. Tampoco fue a la noche. No fue a la tarde siguiente. No fue el 18. No iría nunca. Se iría el 26 a Cayena. El 27 llegaría a Xavier, y él, increíblemente, regresaría a Francia. Estaba libre del sueño abominable de las islas de la Salvación y le parecía absurdo inmiscuirse en cosas que ya habían pasado" (pág. 100).

Décima posibilidad: develamiento de un misterio y castigo posterior

Esto es lo que ocurre con Nevers. Su destierro (castigo) se debe no sólo a su amor, sino, según lo deja entrever, a que conoce algo que, según Pierre, su tío, no debería conocer. El castigo final que sufre está conectado con el hecho de conocer el misterio de Castel.

Undécima posibilidad: develamiento de un misterio y logro final

Así ocurre con el narrador de La invención de Morel. Su muerte es el resultado de una elección vital en que queda comprometido como totalidad. Podría pensarse que en realidad se trata de un castigo por conocer (es decir, podría ser encuadrado en la posibilidad anterior). Pero si pensamos que elegir la propia muerte es una de las características de la libertad, no creo que se pueda considerar la decisión del personaje como un mero castigo.

Aunque su destino es el mismo que el de Morel, existe una diferencia. Morel debió distorsionar toda una realidad, modificarla, y eliminar su azar inherente. Pretendió dominarla en lugar de respetarla al conocerla. En cambio, el narrador de la novela procuró detectar las leyes implícitas en el funcionamiento de una realidad para alcanzar su objetivo, aunque ello supusiere perder su vida.

De todos modos podemos diferenciar entre el tipo de logro que incluye la elección de la muerte, de otro tipo de logro cognitivo, que no la incluye, como ocurre con el personaje relator de "La trama celeste".

En esta descripción resulta relativamente sencillo ubicar las cinco escenas antes mencionadas, en especial si ceptamos las correspondencias entre el acto erótico y el de conocimiento.

llo. El Área de los problemas éticos

El tercer sector de problemas, el de la dignidad personal, constituye un área menos compleja, generalmente en interacción con las otras dos.

Los momentos en las opciones serían: 3) rechazo del compromiso vital; 4) aceptación del compromiso vital y fracaso; 5) aceptación del compromiso vital y muerte (castigo); 6) logro.

En las posibilidades siguientes ya no nos encontramos, pues, con un problema amoroso ni con un problema cognitivo. No es que falten el deseo hacia la mujer y/o el misterio; más bien se trata de que el relato plantea en su ~~misma~~ otro tipo de situaciones de riesgo. Ocurre pues un cambio: la irrupción de un ser o un hecho extraño, que potencialmente determina situaciones atemorizantes y atrac-

tivas, donde entra en juego la dignidad personal. Esta interrupción trae como consecuencia la posibilidad de un cambio radical en la vida de los protagonistas.

A partir de aquí nos encontramos con varias posibilidades:

Duodécima posibilidad: evitación del compromiso vital en situaciones de riesgo

En esta posibilidad ocurre algo similar a la Primera posibilidad. La base es muy simple.

3. El personaje rehúye constantemente el enfrentamiento con los riesgos.

Así lo observamos en Larson, en El sueño de los héroces. Se trata aquí de un personaje que, mediante pretextos (pequenos males, compromisos sociales), evita sistemáticamente participar en situaciones difíciles.

Decimotercera posibilidad: aceptación de la responsabilidad personal en situaciones de riesgo y falta final de cambios

3. El o los personajes aceptan afrontar las consecuencias riesgosas del cambio.

4. Finalmente las cosas vuelven a su estado anterior.

Así ocurre en "Un león en el bosque de Palermo": la aparición repentina del león hace que un grupo de personas modifique su forma de enfocar la realidad, hasta que finalmente el león es cazado. Daniel, uno de los personajes, decide desafiar al león para salvar a un niño, Orlan-dito. Sale indemne del episodio pero luego cada uno vuelve a su mundo de reiteraciones previas.

Decimocuarta posibilidad: aceptación de la responsabilidad personal en situaciones de riesgo y muerte del protagonista

3. El o los personajes deciden afrontar las consecuencias riesgosas de cambio.

4. Ello los lleva a la muerte.

Así ocurre con Gauna en El sueño de los héroes.

El reconocerse valiente (digno) implica prácticamente perder su vida. En realidad, esta posibilidad es correlativa de la Quinta y la Décima.

Decimoquinta posibilidad: aceptación de la responsabilidad personal y logro final

Tal es lo que ocurre con el personaje principal de Diario de la guerra del cerdo. Su solidaridad hacia los amigos lo lleva a un compromiso creciente, pero también al logro, en la medida en que los riesgos son constantemente superados con éxito, luego de enfrentarlos con temor y simultáneamente valentía.

Podemos señalar, pues, tres sectores (el del amor, el cognitivo, y el de la dignidad personal) cuyas respectivas sucesiones de momentos tienen grandes semejanzas estructurales. Además dentro de cada sector, los momentos 1 y 3 (rechazo del problema y aceptación y retroceso posterior) tienen similitudes. Todos estos sectores se presentan interrelacionados en la narrativa de Bi-oy Casares, a veces con un predominio de uno sobre los demás. Por otro lado, un mismo momento de determinado sector puede presentarse recursivamente, como por ejemplo el tercer momento del sector cognitivo en Plan de evasión.

Capítulo IX

Universales interpersonales pragmáticos

Este capítulo es el más breve del libro. Procuro en él sentar algunas bases para un abordaje de la obra literaria en términos interhumanos. El tema me parece sumamente abierto y por ello preferí operar con cierta cautela, a la espera de que en el futuro nuevos aportes permitan desplegar algunas de las numerosas líneas conceptuales que quedan pendientes.

He dividido el capítulo en dos apartados. En el primero me dedico a enfocar la naturaleza de los vínculos interpersonales como determinantes y también como opciones abiertas para un autor dado. En el segundo estudio teóricamente un problema más específico en cuanto a opciones y determinaciones interpersonales: la autoría compartida.

Opciones y determinaciones

La elección por escribir un texto literario supone una serie de características universales pragmáticas. Algunas de éstas surgen como consecuencia de haber seleccionado el tipo de instrumento para establecer el vínculo: la obra literaria, así como el género de la misma. Simultáneamente se da una elección del ámbito en que la obra habrá de insertarse, configurado por los receptores a los que está dirigido el texto (definidos simultáneamente por la obra y el género) y por el modo general en que el autor concibe que su obra habrá de publicarse (representación teatral, recitado, lectura en intimidad, revista de actualidad, publicación de temática erótica, televisión, radio, murales, sección literaria de un periódico, semanario político, etcétera).

En mi libro sobre Arlt (Maldavsky, 1968) señalé como el cambio de contexto, de la narración para ser leída a solas al teatro para ser representado, significó una mutación en su producción literaria.

Existe otro aspecto de la relación con el contexto que deseo jerarquizar. La regulación de poderes en el país en que el autor escribe, el lugar que éste posee en el contexto internacional, e incluso la ciudad dentro del país, así como la inserción del autor en diferentes grupos en períodos significativos de su vida, son factores que sobredeterminan una obra literaria.

Se da pues una articulación entre la determinación por un contexto y las decisiones de un autor, en la medida en que éstas suponen la elección por insertarse en una gama específica de determinaciones, a la vez que esta elección se halla condicionada por determinaciones anteriores, correspondientes al contexto histórico y a ciertas opciones surgidas de disposiciones personales. Este es un modo de conceptualizar la causalidad circular, en la cual cada uno de un conjunto de términos potencia recíprocamente ciertas reacciones en otro y otros de ellos.

Me parece, pues, necesario establecer inferencias acerca de los sistemas intrapersonales de transformación del contexto con respecto al cual la obra constituye una respuesta y un intento de modificación.

En una obra anterior (Lieberman y Maldavsky, 1974) señalé que existen por lo menos tres tipos de sentidos ilusorios de la realidad que pueden detectarse en un texto literario. Pero el más específico, el que organiza a los otros en su realización, es el ilusorio personal, sobretudo a partir de la concepción (ilusoria) de la realidad en términos de belleza-fealdad.

Veamos cómo operan estas afirmaciones en la práctica. Se dan imbricaciones entre los ilusorios de manera tal que aquel que posee poder económico puede tener, en su propia familia, una posición desjerarquizada, como se ve en las numerosas experiencias (de la vida real y de la ficción) de ciertas personas con algún peso y representatividad o con determinado tipo de prosperidad pero en cuya estructura familiar (hijos o esposa, por ejemplo) ocupan un papel inferior.

Estas imbricaciones directas e invertidas se articulan con el ilusorio personal, también de manera directa e invertida. Por ejemplo, una persona puede concebir como estéticamente logrado aquello que provenga de quien posee un cierto poder en la familia pero no en el plano económico o político, regido por otros principios. A la inversa, otra persona puede valorar estéticamente de manera negativa todo aquello que provenga de quien posee poder económico y familiar.

A la vez la obra literaria no es sólo un fin en sí mismo, relacionado con un logro estético, sino también un medio para alcanzar posiciones valoradas en los otros dos ámbitos, a través de la posesión de un cierto tipo de valores, los estéticos e incluso los culturales.

Otro aspecto relacionado con los universales interpersonales pragmáticos se refiere pues al grado de efectividad de la respuesta elegida por el escritor como tal, es decir, la obra literaria, en relación con los otros sistemas. Cabe plantearse hasta qué punto es posible que una obra de este tipo logre incidir sobre el contexto exterior, en el cual surge. Daremos un breve rodeo.

Cada obra literaria puede ser considerada en este sentido como un relato del intento de apropiación de

la cultura, que se implica con el intento de asumir un papel dominante en los otros niveles.

Pero la obra literaria tiene un objetivo específico, cualitativamente distinto de ser un instrumento ^{EN} de la lucha interpersonal real: el logro estético, definase como se lo defina, en el nivel de las palabras.

Esto hace que el autor como tal sea relativamente impotente en la lucha interpersonal real: no puede cambiar su ubicación en una estructura ya dada.

Su cambio se da en un solo nivel, el de las palabras. En el nivel fáctico, su actitud de usar las palabras como único tipo de acción (y palabras desprovistas de la potencialidad del lenguaje científico, filosófico o bien de la crítica abierta denotativa) muestra la situación de impotencia para el cambio real.

Los recursos retóricos parecen ser indicios de esta misma situación. En efecto, la retórica supone un sistema dado (grado cero) al que transforma, pero las transformaciones retóricas sólo pueden considerarse un escándalo, un cambio, en un único plano, el lingüístico.

En síntesis, la tesis propuesta es que el autor fracasa en el intento de modificar el contexto, porque recurre a las palabras con un fin estético, y las propiedades de su instrumento se interfieren habitualmente con la búsqueda de otro tipo de efectos.

~~Para ello,~~ En lugar de cambiar el contexto, el autor realiza una modificación autoplástica.

Este aspecto de la obra literaria, es decir su poca operatividad real en relación con otros modos de acción sobre el contexto, me parece bastante definitorio, pero también relativo. Por un lado debemos descartar textos con una fachada literaria y que constituyen en reali-

dad obras políticas, filosóficas, didácticas, o incluso hábiles propagandas de algún producto para su consumo. Sin duda, existen algunos buenos ejemplos que muestran que no necesariamente ambos objetivos, el estético y algún otro, se interfieren de modo absoluto. Pero en estos casos, así como en los textos didácticos o en las propagandas de ciertos productos, el componente estético tiene por función introducirse convincentemente en el receptor, es un medio para otro fin. En cuanto a las obras filosóficas, el componente estético suele tener por función transmitir algún tipo de mensaje que, dentro de la concepción del autor, corresponde a un sentimiento incógnito que está en la base de todo el sistema conceptual. En estas ocasiones suele darse también una teoría sobre el lenguaje como modo de expresión de una cierta certeza y sobre la función específica del lenguaje poético para tal fin, tal como se observa, por ejemplo, en Heidegger. Que la crítica jerarquice el valor estético por sobre el político o el filosófico, es un aspecto más que indica la existencia de varios niveles isotópicos en una misma obra, así como de diferentes valores de una obra según en qué nivel se la considere. Recuerdos de provincia tiene cierto valor en el plano isotópico de la lucha por el poder político (asociado en el ilusorio personal con la dimensión semántica 3) o en el plano de la lucha por un cierto reconocimiento familiar (asociado con la dimensión semántica 2), y otro valor en tanto búsqueda de logro estético.

Pero existe otro punto en conexión con la relativización referida a la falta de operatividad real de una obra literaria. En efecto, algunos géneros y contextos definen un mayor o menor grado de operatividad para una obra. Las obras para ser leídas en la intimidad tienen un grado

monor de efectividad que las representaciones teatrales y mucho menor aún que las escritas para la radio o televisión. El reconocimiento de este hecho modifica la relación que el autor tiene con sus propios signos según haya elegido uno u otro marco para su obra literaria. Esto determinará modificaciones en su estilo para una u otra circunstancia. Pero de ninguna manera considero que elegir un contexto excluyente (la lectura en intimidad, por ejemplo) suponga mayor calidad estética. No existe implicación general alguna entre la elección de un cierto contexto y el logro estético, sino que en cada caso uno u otro contexto potenciará o dificultará las posibilidades de logro estético según el escritor de que se trate.

También las características del contexto en que se inserta la obra (tipo de editorial, de revista, de teatro, de espacio radial, de diario, de semanario político) tienen sus efectos sobre la relación del autor con sus signos y sobre su modo de adjudicar sentidos a la realidad.

En relación con los grados de efectividad de una obra para modificar el ambiente conviene agregar que su publicación puede traer una consecuencia, que está a veces relacionada con el logro estético pero en muchas ocasiones más bien con el azar. La obra puede constituir un éxito, y ello determinará cambios en la posición del autor con respecto a sus contextos.

Veamos ahora otro aspecto de los universales interpersonales pragmáticos: el status de una obra literaria como producto dentro de un sistema en que circulan muchos otros.

Es un producto individual, en el cual el estilo y la posibilidad de modificación de categorías está-

ticas son determinantes. Cada autor no puede reiterarse de manera exacta en obras subsiguientes. Su papel no es el del obrero que produce un artículo en forma masiva ni tampoco el del diseñador del producto, porque en este caso se da un fin diferente del goce estético como organizador central de la producción. La única área donde puede introducir modificaciones es el área estética; su acción es estética.

Hay una regulación proveniente de un mercado y un sistema de promoción, pero también existe una posibilidad de producir el artículo "literatura" fuera del circuito del mercado sin entrar en quiebra, cuando el autor tolera que sus obras no sean reconocidas de un modo inmediato.

Hay otro tipo de restricción de mucho más peso que la de una realidad del éxito inmediato, y es la de los grados de compatibilidad de los ilusorios con los contextuales. La obra literaria, más que una exposición crítica, más que una teoría sobre los ilusorios, es una manifestación de ella. La restricción a la que me referí poco más arriba está, pues, motivada no tanto por la presión que impide que un escritor deje manifestar determinada actitud (aspecto que debemos tomar también en cuenta, pero que se relaciona sobre todo con la falta de publicación y la divulgación exitosa del texto) sino más bien por el hecho de que la posición del escritor es, con respecto a los ilusorios contextuales, no la de una fuente sino la de un emisor. Más que generar teorías, pues, las recrea al manifestarlas.

Autoría compartida

Además de las obras literarias publicadas por

un solo autor en una editorial, existen otras posibilidades que permiten estudiar las características de la relación del autor con su contexto. Me refiero sobre todo a la autoría compartida.

En este sentido me pareció detectar una característica general con respecto a los grados de compatibilidad entre dos autores que desean escribir en común. La compatibilidad está relacionada con la articulación entre los diferentes ilusorios. Parecería existir por parte del contexto un grado decreciente de restricción (y por lo tanto creciente de libertad) en cuanto a la expresión de ilusorios cuanto menor sea la estructura a la que dichos ilusorios remiten. El contexto está dado, para cada autor, de manera distinta, y en parte es elegido por éste. En el caso de la autoría compartida, cada autor constituye para el otro un aspecto fundamental del contexto. Los grados de libertad para expresar un ilusorio personal son mucho mayores que los referidos a la expresión del ilusorio de clase, sobre cuyas características el contexto impone una serie bastante fuerte de determinaciones y restricciones.

El problema se vuelve más interesante aun cuando los autores (generalmente dos) han escrito obras independientemente. Sobre este punto, así como sobre algunas características del ^{LA RELACION ENTRE EL AUTOR Y} autor en relación con su propia obra (como escritor y como lector) hice referencia en un libro anterior (Maldavsky, 1973). Allí señalé que el problema es múltiple puesto que además de las relaciones entre componentes y subcomponentes estilísticos, es necesario considerar las conexiones entre estilos complementarios. Sólo así será posible obtener una teoría explicati-

va del logro estético en obras de autoría compartida, en especial cuando cada uno de los participantes ha escrito además obras por su cuenta.

Agregué que desde el punto de vista pragmático, la autoría compartida implica una doble relación autor-lector (autor): en tanto son dos los autores, también podemos suponer que son dos los lectores constituidos por ese mismo autor. En consecuencia, la "autolectura" es al mismo tiempo una "heterolectura". La mutua regulación en la emisión de los signos se expresa a través de un conjunto de luchas entre los coautores por incluir en el texto los signos que pueden expresar el nivel semántico personal. Pero simultáneamente cada autor se ve necesitado de renunciar a partes específicas de su sistema semántico para no entrar en una colisión sin salida con su coautor.

La mutua regulación se expresa a través de construir un nuevo sistema de hipótesis definitorias de la realidad y el papel del escritor (de ambos escritores transformados en uno) y de la emisión de sus signos dentro de dicha realidad. Este nuevo conjunto de hipótesis posee aspectos importantes de las hipótesis de cada uno de los autores por separado, aunque ambos no son estrictamente idénticos. Implica también la generación de un sistema ético y estético diferente del que predomina en cada uno de los autores por separado, cuando escriben obras individualmente.

A pesar de que pueden prevalecer las características de un autor por encima de las del otro, esto no implica que éste haya sido anulado como tal. En efecto, de ninguna manera es lo mismo escribir en pareja con otro autor que escribir solo y ser el único responsable

de la obra. El mero hecho de estar acompañado por otro autor supone una modificación básica en el conjunto de las hipótesis definitorias de la realidad, y es esto precisamente lo que podemos observar en cada caso específico. Lo que puede ocurrir en determinadas circunstancias es que aparezcan aspectos predominantes de una u otra manera de definir la realidad, dependiendo esto de los momentos de la obra, dado que uno u otro autor puede ser preferentemente quien utiliza un recurso específico para expresar su cosmovisión.

La relación pragmática y semántica entre dos autores que deciden escribir en común un texto literario tiene algo en común con las relaciones de pareja. Desde el punto de vista de la investigación esto nos abre todo un campo con múltiples posibilidades. Uno de los problemas que se plantea es el de la articulación de ambos sistemas, sobre la base de ciertas complementariedades. Para enfocar este problema puede ser de gran utilidad la conceptualización de D. Liberman (1970) quien destaca, desde un enfoque en que articula psicoanálisis, teoría de la comunicación, lingüística y semiótica, cómo para cada estilo existe otro que puede considerarse su complemento óptimo.

Un estilo en el que predominan las abstracciones, la falta de compromiso vital (estilo reflexivo) puede encontrar su correlato complementario óptimo en un estilo en el que existe un alto grado de redundancia en situaciones con un intenso compromiso vital (estilo poético). Viceversa, un estilo como el segundo descripto y también el de suspenso pueden encontrar su mejor complemento en el descripto en primer lugar. Un estilo cuya característica es tratar de inducir determinado tipo de conducta en

el receptor (estilo épico) encuentra su correlato estilístico en otro estilo basado en la ordenación a partir de un conjunto de criterios temporales, espaciales, de semejanza/diferencia, y cuya finalidad es realizar una exposición detallada y meticulosa de un conjunto de conceptos sin dejar lugar a contradicciones ni dudas (estilo narrativo). También aquí se da el caso opuesto: el estilo épico complementa al narrativo.

La situación se complejiza si tenemos en cuenta que en cada obra de un solo autor no se expresa un solo estilo, sino varios de ellos, articulados. Por lo tanto, para el caso de la autoría compartida, debemos refinar el planteo, reconociendo la necesidad de estudiar múltiples tipos de complementariedades estilísticas. Parecería que el modo óptimo de complementariedad es el siguiente: el estilo predominante en uno de los autores aparece como subcomponente en el otro, y viceversa, y ello a partir de una base en común, no complementaria, sino simétrica: ambos deben tener fundamentalmente, como plano más abarcativo, el estilo poético.

La analogía entre autoría compartida y pareja que tiene un hijo permite otras sugerencias. El papel de ambos miembros de la pareja es simétrico, en tanto existe una ley, que es exterior a ambos y está interiorizada. Por otro lado, ambos padres tienen un papel asimétrico, complementario, con respecto a esa ley: uno, el padre, la representa, el otro, la madre, es regulado por ella. Por otra parte, cada miembro de la pareja tiene sentidos personales de realidad que se articulan con los del otro. El hijo, a su vez, vuelve a articular los de ambos padres, combinados también a partir de sus propias disposiciones.

En la autoría compartida, la simetría antes se-

ñalada corresponde a la aceptación de ^{LA} búsqueda de logro estético, como la ley estructurante. Pero ambos autores tienen un vínculo asimétrico con respecto a esa ley, hecho que debe relativizarse según los fragmentos de un texto dado.

Pero la obra en sí sólo puede ser entendida como fruto, y no como un sujeto con deseos que debe asumir como propios, y éste es el límite para la analogía que estamos considerando.

Además, el enfoque de la autoría compartida enriquece el abordaje del problema de la validación de las hipótesis en teoría y crítica literaria, que es posible siempre y cuando uno o ambos autores hayan escrito obras estéticamente logradas por separado. En este caso la investigación de una obra fruto de una autoría compartida puede depararnos la posibilidad de refutar o validar algunas hipótesis expuestas con respecto a las obras de uno u otro autor cuando escribe individualmente. Esto requiere una explicación, ya que las hipótesis referidas a un autor individualmente son también enunciados con un valor predictivo o posdictivo en relación con obras en las que él ha participado. Lo que buscamos no es estrictamente que las hipótesis sobre este autor individual sean útiles para comprender en su totalidad las obras que escribió en común con otros. Debemos construir primero un conjunto de hipótesis referidas al autor investigado y otro conjunto de hipótesis referidas a la autoría compartida. Luego debemos confrontar ambos conjuntos para ver no hasta dónde ambos son idénticos sino hasta dónde el conjunto de hipótesis referidas a un autor en particular puede ser explicativo también para cuando éste escribe en común con un coautor.

A estas consideraciones que sintetizan y amplían lo expuesto en un libro anterior (1973), desearía agregar que existen ciertos requisitos básicos para que dos autores puedan escribir una obra en común con relativo éxito estético. En mi libro anterior me referí, como se ha visto, a uno de estos requisitos: la complementariedad estilística, planteo que en esta oportunidad he refinado algo más. La falta de complementariedad puede determinar un fracaso estético. Pero también es importante una cierta simetría entre los autores, dada porque ambos poseen un estilo poético. Sólo sobre la base de esta simetría pueden desplegarse las complementariedades correspondientes, así como hablamos de que la diferencia entre elementos solo es captable cuando existe entre ambos algo en común.

Estos dos factores son los que permiten que cada autor acceda a ser rectificado por otro, puesto que la simetría básica y la complementariedad correspondiente generan entre ambos una potenciación en cuanto a recursos expresivos, que hace aceptable la crítica, por ejemplo cuando el polo positivo de la dimensión semántica de un autor es, para el otro, un polo negativo. La capacidad para esta "autocrítica", que es una "heterocrítica", puede detectarse en el curso de la obra escrita en común, por ejemplo a través de indicios tales como el ejercicio del humorismo.

Pero existe otro requisito para la autoría compartida, consistente en que ambos autores deben tener una cierta coincidencia en cuanto a los ilusorios más amplios. El grado de libertad para conferir significados se restringe en una publicación compartida cuanto más éstos remiten a estructuras amplias, en las cuales los autores están insertos y funcionan como emisores, y no como fuentes. Existe u-

na relación inversamente proporcional entre el grado de libertad y el carácter sparcativo de la estructura a la que remite un ilusorio dado. Así como el fracaso en la complementariedad estilística determina fracasos estéticos, el fracaso en cuanto a la coincidencia con respecto a los otros ilusorios puede determinar que el texto ni siquiera llegue a producirse.

Veamos además una diferencia en cuanto al modo de articulación entre los ilusorios de dos autores que comparten la responsabilidad de un texto. Mientras en el nivel de los ilusorios más amplios es necesaria la semejanza, en el nivel del ilusorio personal se requiere la semejanza y también la complementariedad.

Esta exposición me impresiona aún como rudimentaria, pese a las precisiones ya desarrolladas. Quizá esto se deba a que falta aún una historia y una bibliografía en el abordaje del tema, que permitan un mayor refinamiento de las hipótesis. Es de esperar que mi exposición pueda constituir una apertura al respecto.

Estos planteos, necesariamente abstractos, pueden aplicarse a un texto de autoría compartida, escrito por Borges y Bioy Casares, bajo el seudónimo Honorio Bustos Domecq. De él nos ocuparemos en el próximo capítulo de este libro, que es el último.

Capítulo X

La narrativa de H. Bustos Domecq (6+) 1+5

Este capítulo, que cierra el libro, contiene un abordaje acerca de un texto poco estudiado, Seis problemas para don Isidro Parodi, escrito por Borges y Bioy Casares en común.

Dividiré mi exposición en dos apartados. En el primero considero algunas características del texto, desde diferentes puntos de vista.

Mi análisis es necesariamente escueto, puesto que muchos de los puntos ya han sido trabajados en los capítulos correspondientes a Borges y a Bioy Casares, y deseo evitar la excesiva redundancia.

El segundo apartado, último del libro, trata de responder a la pregunta acerca de cómo es posible que entre ambos autores hayan generado este texto en común, y cuál es el aporte de uno y otro en el mismo.

Análisis de las características de la narrativa de H. Bustos Domecq

En este apartado utilizaré el mismo modelo teórico de los capítulos V y VIII para la exposición de algunos rasgos sintácticos, semánticos, lógicos y pragmáticos de la obra.

Enunciado 1. El mundo es un conjunto de misterios por resolver. Esta es, según creo, la premisa básica a partir de la cual surgen los enunciados posteriores. Puede quedar ejemplificada a partir del título mismo de la obra, que incluye la palabra "problema", así como a partir de las circunstancias específicas en que se plantea la narración,

consistentes en todos los casos en un conjunto de interrogantes que deben ser respondidos. Esta premisa básica implica una polaridad a la que luego me referiré más específicamente: conocimiento-ignorancia.

En un alto nivel de abstracción las historias contienen dos momentos. El inicial, relativamente extenso, consistente en la narración de una serie de acontecimientos vitales que implican un conjunto de emociones y decisiones personales. Todo este primer momento sólo puede ser comprendido sobre la base de su relación con el segundo. El primer momento aparece como el planteo de una incógnita que debe ser develada. El relato expuesto durante todo este primer momento tiene el valor de un suministro de grupos de datos que permiten dicho develamiento. Los personajes intervinientes en la exposición de los acontecimientos expuestos en la parte inicial del relato están comprometidos en situaciones vitales. El segundo momento de este relato ocurre un develamiento de la incógnita con una explicación de las motivaciones de las conductas de los personajes, del sentido de su comportamiento, hecho que implica un reordenamiento en la jerarquía de los datos expuestos en el primer momento y una reconsideración de los modos de percibir y evaluar de los personajes que en el primer momento expusieron y/o experimentaron el problema expuesto.

¿Para quién es que el mundo aparece como incógnita? Para un personaje que no participa en las experiencias misteriosas sino que sólo las observa: Isidro Parodi.

Se trata, pues, de un mundo humano, en el cual algunos aceptan su deseo, otros sólo se aman a sí mismos en sus posesiones, en sus bienes, y otros, por fin, conciben que cualquier amor, sea del tipo que fuere, implica desconocimiento, y sólo le interesa una actividad cognitiva, sin

compromiso vital.

Enunciado 2. Los misterios y las incógnitas por resolver son de carácter vital, emocional, es decir, están relacionados con la participación personal. ^{EN} algunos casos podemos observar este compromiso a través de una actitud vindicatoria, o bien de una conducta excesivamente ambiciosa, o inclusive muy egoísta.

Podemos discriminar dos tipos de participación y compromiso: uno está basado en el amor egoísta hacia sí mismo, el otro se fundamenta en el deseo erótico y sus vicisitudes.

Enunciado 3. Como consecuencia del compromiso vital dentro de un proceso, cada persona tiene una percepción de la realidad desfigurada, que le hace difícil resolver los misterios. El propio compromiso emocional es el origen de la distorsión. Cada personaje se crea propietario de un conjunto de conocimientos que es en realidad una posición cognitiva ilusoria. Como consecuencia del compromiso vital surge en cada uno un modo peculiar de evaluar la realidad, circunstancia que implica un modo de percibirla y de responder a ella, hecho que se manifiesta en el estilo con que cada uno describe los acontecimientos; notablemente diferenciado. Hay pues una diferencia entre la investidura de una realidad, mediante la palabra o mediante un disfraz, y lo que esta realidad es.

Enunciado 4. Pero existen algunas personas que admiten su propio compromiso vital y otras que no le admiten. Aunque es general la distorsión en la comprensión, la percepción y la emisión de los signos, no todas reconocen los límites de su propia capacidad. Ello implica que sobre la base de la opción entre reconocer y no reconocer la pró-

pia ignorancia y la consiguiente necesidad de ayuda por parte de otro para resolver una incógnita, es posible establecer la existencia de dos clases de personajes: aquellos que admiten sus propios límites y buscan ayuda y aquellos que son incapaces de hacerlo. En el primer grupo están casi todos los que consultan a Isidro Parodi, mientras que el segundo grupo está constituido casi exclusivamente por el "detective sedentario". De hecho no es que Parodi no reconozca su ignorancia. Por ejemplo, reconoce que para resolver un problema debe pedir la colaboración de otras personas que le suministren datos. Pero se trata de problemas en los que no está emocionalmente comprometido. Es decir, el reconocimiento de sus límites no implica un reconocimiento de su impotencia para resolver los propios problemas vitales sino sólo aquellos que atañen a terceras personas. Esto, aunque no lo salva de la ignorancia con respecto a resolver las incógnitas que le plantea su propia vida, hace que de hecho se transforme en una persona que tiene puesta constantemente la atención en los problemas ajenos, circunstancia que implica dejar a un lado los propios. Abandonar los propios problemas, ignorando la propia ignorancia con respecto a sí mismo y no buscando ayuda en otros, trae otra consecuencia: una gran lucidez para detectar la solución de los problemas ajenos.

Así como los demás personajes, Isidro Parodi posee un código a partir del cual percibe, evalúa y emite signos. Pero mientras los demás códigos se basan en el deseo o el narcisismo, el código de Isidro Parodi consiste en la detección del código de cada uno de los personajes intervinientes en la experiencia que se le expone. Isidro Parodi percibe, evalúa y emite signos tendientes a

develar el código de cada uno de los personajes, y este develamiento es la base que permite dar respuesta a las incógnitas que se le plantean. En efecto, cuando logra detectar la clave según la cual percibe y reacciona cada personaje, le basta con articular las distintas claves para comprender, a través de un cálculo cuasi matemático, el procesamiento de la conducta de todos y determinar la responsabilidad respectiva en la experiencia relatada. Cada personaje sería percibido, desde este modo de evaluar por Isidro Parodi, como un autómeta que posee un único tipo de programa que constituye la base de todas sus conductas.

En los dos puntos siguientes me referiré a la descripción de cada uno de los tipos de personajes, para luego pasar a un exámen más refinado de la relación entre ambos.

Enunciado 5. Las personas que no aceptan ayuda para conocerse han logrado desarrollar un alto grado de capacidad para detectar los códigos ajenos que crean una distorsión de lo percibido. Sin embargo, no logran detectar su propio código, aunque no por ello aceptan su propia incapacidad, y, en consecuencia, no obtienen la colaboración ajena. Son personas lícidas para la comprensión de los demás, pero con una muy relativa capacidad para enfocar problemas en los cuales están comprometidos vitalmente. El ideal de estas personas es la falta de compromiso personal. De hecho dependen de los otros en el plano del cuidado de los aspectos relacionados con el compromiso vital (alimento, vivienda, etcétera), pero suelen funcionar predominantemente como personas de las cuales dependen otros para develar sus propias incógnitas,

en las situaciones en que no están comprometidas y sí los que les piden ayuda. Como pueden detectar la distorsión ajena, habitualmente son desconfiadas de las versiones que los demás cuentan acerca de los hechos, de lo que dicen acerca de una realidad.

Del pasado de Parodi sabemos su oficio, peluquero, y el motivo de su encarcelamiento: se le adjudicó un crimen cometido por otro. No tenemos datos de su vida familiar ni de sus amistades. Su inserción en una vida basada en el deseo parece haber sido mínima, y su oficio indicaba ya su interés por las cabezas ajenas, aunque sobre todo por su exterior y no por sus modos de procesar la realidad.

Las acciones de Parodi son de tres tipos: de desplazamiento espacial (para recoger datos), de tipo extractivo (sorber un mate, hacer preguntas) o de relación con representaciones (vínculo cognitivo con los datos aportados por otros).

Enunciado 6. Las personas que aceptan la ayuda ajena pueden ser consideradas básicamente de dos tipos: aquellas que la aceptan de palabra y de hecho (que son las que se comprometen en un deseo) y aquellas que la aceptan sólo de hecho (que tienen una base narcisista). Entre las personas que aceptan la ayuda de palabra y de hecho encontramos a Molinari, el personaje principal del primer cuento. En cambio, Montenegro acepta la ayuda sólo de hecho, sin reconocer en términos verbales su dependencia de Parodi.

Estos personajes se encuentran vitalmente comprometidos. Poseen una amplia libertad para los desplazamientos espaciales, a diferencia de los del primer

grupo que, por su no aceptación del compromiso vital, tienden a quedar inmóviles, o bien se desplazan con una finalidad cognitiva (recolección de datos). Una expresión de aquella libertad espacial se observa en la mención de los viajes, que aparecen, por ejemplo, en "Las noches de Goliadkin". Estos desplazamientos permiten una búsqueda abierta y activa de los vínculos con otros personajes. Sin embargo, estas personas son ciegas para comprender sus propios problemas.

Diferenciamos entre los dos tipos de aceptación de la dependencia cognitiva, porque unos y otros personajes poseen una forma distinta de reconocimiento de la ayuda ajena. Mientras que unos son agradecidos, los otros suelen ser vanidosos.

Aquellos personajes que no reconocen ^{MEDIANTE} la palabra de ayuda ajena suelen tener una autoimagen verbal según la cual son poseedores de la capacidad para resolver situaciones difíciles, autoimagen que se ve desmentida por los hechos relatados. Es decir, se trata de personas que tienen una ilusión acerca de sí mismas, que se mienten o mienten a otros acerca de la realidad por la cual están atravesando. Así como son crédulos con respecto a sus propias mentiras, también lo son con respecto a las ajenas. No poseen una capacidad crítica como para diferenciar entre un relato de una realidad y lo que este relato deja trasuntar de dicha realidad, o bien entre este relato y lo que perciben.

Enunciado 7. Podemos caracterizar más ampliamente los tipos de personajes integrantes del grupo anterior sobre la base de la división entre los que se atreven y los que no se atreven a aceptar el compromiso vital

en el cual realmente participan. Mientras que unos, los que aceptan este compromiso, pueden ser considerados valientes, los otros, que rechazan su aceptación y, aunque están comprometidos de hecho, rehúyen encarar los problemas, son concebidos como cobardes. Los valientes encarar problemas en tres áreas: la de la dependencia emocional (^{DESEO} ~~amor~~ heterosexual), la del descubrimiento de una verdad dolorosa de un modo verbal, y la de la dignidad personal. Goliadkin aparece como representante del riesgo implícito en el amor, mientras que Rica Sangiácomo muestra los riesgos de conocer una verdad dolorosa, así como Sang she evidencia el riesgo implícito en la realización de acciones acordes con la dignidad personal.

Por el contrario, aquellas personas que no se arriesgan, se mienten a sí mismas al considerarse como valientes, sin atreverse a enfrentar los problemas. Esto es correlativo con un alto grado de egoísmo y de la realización de acciones sobre la base de un interés personal determinado.

Así como en el caso del deseo encontramos ciertas temáticas, también las hay con respecto al egoísmo: la del robo, la de la venganza, en alguien indefenso, de una injuria inferida por otro. La temática del robo tiene que ver con el despojo de ciertos bienes objetivos que tienen el valor de permitir afrontar riesgos. La temática de la venganza se relaciona con la cobardía y la falta de dignidad, sea para aceptar una injuria reconociendo la propia impotencia, sea para devolverla a quien la infirió. La temática del robo aparece en "Las doce figuras del mundo", "Las noches de Goliadkin", "Las provisiones de Sangiácomo" y "La prolongada búsqueda de Tai An". La temática de la venganza aparece sobre todo en "Las provisiones de Sangiácomo".

De todas maneras, ambos tipos de personajes reconocen, unos de palabra y de hecho, y los otros sólo de hecho, su propio compromiso vital y en consecuencia la dependencia de otra persona para solucionar los propios problemas.

Enunciado 8. Las relaciones entre los dos grupos de personajes: dependientes (acéptenlo o no de palabra) y no dependientes (ni de hecho ni de palabra) con respecto al conocimiento de la propia situación son de mutua implicación. En efecto, mientras el segundo grupo de personajes depende del primero para poder mantenerse en una actitud de falta de participación vital, pero simultáneamente "alimentado" en sus necesidades cognitivas y orgánicas, el primero depende del segundo para resolver los problemas inherentes a su compromiso vital. Pero esta mutua dependencia es asimétrica. Parodi depende de los demás para poder tener un sustento vital mínimo, y los demás dependen de Parodi para resolver una intriga que los aqueja en un momento determinado. Ello quiere decir que Parodi depende de los demás por su incapacidad para resolver los problemas vitales mínimos de subsistencia, mientras que los demás dependen de Parodi para resolver un problema específico de su vida.

En este tipo de relación entre ambos grupos una actitud característica es el desprecio entre los personajes, salvo algunas excepciones (la actitud de Parodi hacia Goliadkin, a quien considera valiente, y hacia Sang She, quizá por la misma razón).

Los distintos personajes mantienen entre sí un tipo de relación similar: unos desprecian sistemáticamente a otros, salvo en aquellas ocasiones en que los personajes que "se atreven a" se hallan frente a su objeto amoroso,

frente a alguien a quien consideran digno o frente a un conocimiento. En tales casos, predomina el respeto por sobre el desprecio.

Además, el desprecio entre los personajes incluye también esta actitud hacia el propio Parodi y la trampa en que éste cae por el hecho de resolver problemas ajenos y no el propio.

El desprecio recién mencionado tiene que ver con la comicidad. Es de conocimiento general que existen diversos tipos de expresión de la comicidad, que van desde la ironía, pasando por la sátira, hasta al burlesco. Caracterizaré brevemente en qué consiste lo cómico en esta obra.

Aparece como resultado de la convergencia de dos niveles de expresión, cada uno de los cuales implica un modo distinto de percibir y evaluar la realidad. Cada uno de estos modos de percepción y evaluación ha sido descrito en los enunciados previos. Es precisamente la confluencia de ambos lo que da como resultado este efecto peculiar, lo cómico.

Podríamos preguntarnos en qué consiste esta confluencia de ambos modos de percepción y evaluación. La convergencia consiste en la exposición verbal de un acontecimiento, pero de modo tal que se pueda inferir una interpretación de los hechos distinta de la ingenua que expone el que la relata y que lo deja en ridículo.

Veamos un ejemplo de ello en el cuento "Las noches de Goliadkin" (1924):

"Yo, con Bibiloni, un joven poeta catamarqueño, me solazaba como un ateniense, platicando sobre la poesía y las provincias. Ahora confieso que al principio el aspecto oscuro, más bien renegrido, del joven laureado por las

cocinas Volcán, no me predispuso en su favor. Los lentes bicicleta, la corbata de moño elástico, los guantes color crema, me hicieron creer que me hallaba ante uno de los innumerables pedagogos que nos ha deparado Sarmiento -genial poeta a quien es absurdo exigir las pedestres virtudes de la provisión. Sin embargo, la viva complacencia con que escuchó una corona de trioleto que yo había burilado a vuelo-pluma en el tren carreta que une el moderno ingenio azucarero de Jaramá con la cicolópea estatua a la Bandera que ha cincelado Fioravanti me demostró que era uno de los valores sólidos de nuestra joven literatura. No era uno de esos rimadores intolerables que aprovechan el primer tête-à-tête para infligirnos los abortos de su pluma: era un estudioso, un discreto, que no malgastaba la oportunidad de callar ante los maestros. Lo deleité después con la primera de mis odas a José Martí; poco antes de la undécima, tuve que privarlo de ese placer: el tedio que la incesante baronesa impartía al joven Goliadkin, había contagiado a mi catamarqueño, mediante un interesante fenómeno de simpatía psicológica que muchas veces he observado en otros pacientes. Con mi proverbial llaneza que es el apavage del hombre de mundo, no vacilé ante un procedimiento radical: lo encuí hasta que abrió los ojos" (pág. 34).

Nos encontramos aquí con una doble versión de los hechos: una a través de la interpretación que le da el personaje, y otra que trasciende a dicha interpretación pero que se expresa a través de sus mismas palabras y que implica dejar al relator en ridículo. Su propia evaluación de la situación lo llevaba a experimentar un alto nivel de autoestima, que, por el contrario, desde una evaluación objetiva, quedaba sumamente disminuida, no sólo por la crítica implícita a su actitud en la conducta de Bibiloni sino

también por no haberla percibido, debido a su engrandecimiento.

En este caso la evaluación "real" de la situación debe ser realizada por el lector, cuya objetividad es una condición para que aparezca como consecuencia la puesta en ridículo del personaje.

En otros casos no se recurre a la objetividad del lector, sino que es Isidro Parodi el que devela el sentido real, objetivo, de los acontecimientos y el que, en consecuencia, pone en ridículo a los personajes.

Veamos un ejemplo en "El día de los toros" (1942):

"Primero vino un pavote con el cuento de que le habían robado unas cartas. No le hice caso, porque si un hombre ha perdido algo no le va a encargar a un preso que se lo busque. El pavote decía que las cartas comprometían a una señora; porque no tenía nada con la señora, pero que se carteaban por afición. Eso lo dijo para que yo pensara que la señora era su querida. A la semana vino ese pan de Dios, Montenegro, y dijo que el pavote andaba de lo más preocupado. Esta vez usted había procedido como alguien que de veras ha perdido algo. Fue seguido a ver a uno que todavía no está en la cárcel y que es mentado como pesquiza. Después todos se fueron al campo, murió el finado Muñagorri, don Formento, y una tilinga vinieron a fastidiarme y yo empecé a maliciar la cosa.

"Usted me dijo que le habían robado las cartas. Hasta me dio a entender que se las había robado Formento. Lo que usted quería era que la gente hablara de esas cartas y que se imaginaran no sé qué fábulas de usted y de la señora. Después la mentira le salió verdad; Formento le robó las cartas. Las robó para publicarlas. Usted ya lo tenía

cansado; con las dos horas de monólogo que usted me ha descargado esta tarde, lo justifico al mozo. Le había tomado tanta rabia que ya no le bastaban las indirectas. Se resolvió a publicar las cartas, para acabar de una vez y para que toda la República viera que usted no tenía nada con Mariana" (págs. 57-58).

La objetividad se convierte ~~en~~ en un requisito para el efecto cómico. En el libro parecería haber una mutua potenciación entre la visión objetiva que puede tener el lector de los acontecimientos y la visión objetiva de Isidro Parodi. Isidro Parodi da a veces la clave para que en un cuento posterior el lector pueda interpretar en los mismos términos la conducta de un personaje. Así, por ejemplo, en el cuento recién mencionado Isidro Parodi dice:

"Formento vio el asunto color de horniga y decidió librarse de Muñagorri. No le dolía mucho, porque siempre había el riesgo de que se descubrieran sus amores con la señora. Esa tilinga no podía contenerse: hasta andaba repitiendo las cosas que le oía -lo del amo y la caridad, lo de la inglesa que no había dado su lugar...-. Hasta una vez se traicionó al nombrarlo" (pág. 58).

Parodi describe al lector el modo que tiene la "tilinga" Mariana Muñagorri de omitir los signos. Repite aquello que oye de las personas con las cuales es infiel a su marido, y las denomina por su nombre de pila. Le resulta difícil, pues, mantener una relación en secreto.

Con estos datos el lector puede evaluar el parlamento de este mismo personaje en el cuento siguiente, "Las previsiones de Sangiacomo" (1942), en el cual Mariana aparece casada con Anglada. Veamos el siguiente fragmento:

"Mariana intervino irresistiblemente:

"-Cómo vas a negar esta vez que sos un envidioso y un mal pensado. No has dicho ni un poquito de Mario que tenía la pieza llena de libros al lado de la muestra y que se da cuenta muy bien cuando una mujer distinguida sale de lo vulgar, y no pierde tiempo mandando cartitas como un pavo. Bien que te dejó con la boca abierta cuando no dijiste ni su. Es bestial como sabe" (pág. 63).

Mario, mencionado por Mariana, es Mario Benfanti, un escritor. Para el lector que conoce el código de Mariana, es claramente evidente la relación existente entre ambos.

Observamos aquí un ejemplo, entre otros, de un tipo de potenciación de la objetividad entre lector y personaje detective, la cual constituye una base para la emergencia del sentimiento del ridículo.

Pero el tema de lo cómico no acaba con esto. Para lograr otras perspectivas vale la pena enfatizar un punto, en relación con la apariencia. El principal destinatario de los engaños es el propio sujeto, mientras que para los demás es relativamente fácil de advertir la mentira. La comicidad consiste en exponer lo ridículo del contraste entre el autoengaño y la realidad. La temática del disfraz como algo ridículo corresponde a esta modalidad de lo cómico.

Existe, con todo, otro tipo de comicidad en el texto, pero más sutil, menos explícita. Consiste en el contraste entre la situación objetiva de Parodi, encarcelado por un crimen que no cometió, y el hecho de que se dedique a develar misterios relacionados con delitos ajenos, pero no con el propio. Su apariencia es la de

una persona meramente cognoscente, engaño que sólo puede creer si en esto es confirmado por los demás. Los demás corroboran esta imagen que él pretende tener y lo erigen en un representante del poder para develar incógnitas. Pero esta apariencia en la que están comprometidos Parodi y los que recurren a él, queda refutada por la realidad de su impotencia que desconoce, y que por lo tanto lo lleva a ignorar los medios para superarla.

El lector puede asumir una actitud irónica ante Isidro Parodi por el hecho de que, terminada su condena, continúa en prisión. En efecto, esta condena, de veintidós años, había comenzado en 1919, y en "Un modelo para la muerte" se alude a que en 1942 Isidro Parodi está aún en la cárcel.

Este tipo de comicidad, que implica una mayor capacidad de abstracción y crítica en el lector, es distinta de la del ridículo. Constituye una comicidad de carácter reflexivo, la ironía.

Es Montenegro quien asume esta actitud irónica, que se caracteriza habitualmente por su ~~carácter~~ ^{ser} "silencioso", parco, cuando en la "Palabra liminar" alude a la condición de "detective encarcelado" (pág. 13) de Parodi.

Enunciado 9. Todo este conjunto de hipótesis definitorias de una concepción de la realidad culmina en una ética, en la cual la opción básica se da en términos de observar sin participar-ser observado participando, es decir, la correspondiente a la dimensión semántica 1 y el estilo reflexivo.

Ahora bien, entre los que participan se alude a una otra oposición, los que se atreven a aceptar dicha participación de hecho o de palabra y los que se atreven

a aceptarla sólo de hecho. Ambos términos de esta oposición tienen en común la búsqueda de ayuda y la aceptación de la dependencia de la ayuda de otra persona, con capacidad cognitiva. Esta segunda oposición corresponde a la dimensión semántica 5 y al estilo de suspenso. El polo positivo de la dimensión semántica 1 se articula con el positivo de la dimensión semántica 5, en el sentido de que el cognoscente (Parodi) desprecia al cobarde y egoísta y admira al valiente y desceante. Por todo ello podemos formular el siguiente análisis componencial de la narrativa de H. Bustos Domecq: (6+) 1 + 5.

Enunciado 10. La primera polaridad, participación - no participación vital, se expresa a través de la generación de un conjunto de palabras combinadas de modo tal que el eje pasa a través de la aparición de una oposición entre situaciones de tipo cognitivo, sin compromiso, o sus opuestas. La segunda oposición, despliegue de la participación vital, supone otra polaridad, entre aquellos que sólo piden de hecho la ayuda ajena y aquellos que la piden de hecho y de palabra. Mientras los primeros reconocen su ignorancia, los segundos pretenden demostrar que saben, por lo cual en lugar de describir el problema en forma de incógnita, lo hacen a la manera del relato de episodios que corroboran la visión que ellos tienen de sí y de la realidad. En este caso se da una oposición entre el relato y los sucesos narrados, tal como se puede inferir en dicho relato. La distorsión en la evaluación de la realidad, sobre todo en aquellos que creen conocerse, se evidencia en el lenguaje de cada personaje. Se expresan sobre la base de un conjunto de artificios verbales cuya exageración es indicio de la

distorsión no sólo en la emisión de los signos sino también en su recepción y su evaluación.

La primera página del primer cuento del libro (1942) resulta ilustrativa. En un alto grado de abstracción y simplificación podría decir que se da una articulación de dos modos de seleccionar y combinar clases de signos.

El primer modo consiste en una articulación de un conjunto de signos correspondientes a) al universo del compromiso vital, y b) al universo de la falta de compromiso vital y de la observación a distancia de la realidad. Un ejemplo de este tipo de articulación lo encontramos en el siguiente párrafo: "El Capricornio, el Acuario, los Peces, el Carnero, el Toro, pensaba Aquiles Molinari, dormido. Después, tuvo un momento de incertidumbre. Vio la Balanza, el Escorpión. Comprendió que se había equivocado; se despertó temblando" (pág. 15).

El personaje opera de una manera cognitiva con signos que reemplazan a la realidad. Pero el final del párrafo nos remite al segundo modo de combinar clases de signos, puesto que incluye las consecuencias emocionales del fracaso en la actitud intelectual.

Los signos correspondientes a este segundo modo pueden agruparse en a) aquellos que aluden a asumir una participación en situaciones de riesgo, y b) aquellos que se refieren a la evitación de estas situaciones riesgosas.

Este segundo ^{modo} ~~modo~~ de combinación de clases de signos implica un tipo especial de contraste entre lo que se dice y lo que se deja traslucir: "Diez minutos después estaba en la calle, con el traje marrón cuyas dos últimas mensualidades aún les debía a las Grandes Sastres Inglesas Rabuffi" (pág. 15).

En esta última construcción endocéntrica sustantiva se alude simultáneamente a dos nacionalidades. Pero mientras la referencia a una es explícita, la alusión a la otra es implícita, de lo cual resulta una contradicción específica entre lo que se dice acerca del núcleo de la construcción y lo que se puede inferir acerca de su realidad. Se trata, pues, de un problema semántico y lógico (relación entre signo y referente).

Ahora bien, ¿cuál es el tipo de articulación entre estos dos tipos de combinaciones de los signos? El problema planteado se refiere no a combinaciones de signos sino a combinaciones de combinatorias de signos. Por lo tanto es necesario aludir a un nivel sintáctico más amplio que el descripto hasta aquí, que abarque ambos tipos de combinaciones y en consecuencia a la articulación entre éstas, en lo cual incluimos coherencias que se expresan en el plano de los personajes, de las historias relatadas.

Desde el punto de vista retórico es interesante consignar el hecho de que, sobre un proceso aditivo muy notable, que se observa en la frondosidad y magnificación de los datos, opera un proceso sustractivo, el cual incluye el misterio, el riesgo. A la vez, sobre este compuesto aditivo-sustractivo opera un segundo proceso sustractivo, que es el que tiene un valor estructurante en relación con los otros dos. Este segundo proceso sustractivo tiene que ver ya no con el riesgo sino con la extracción de cualidades, con las abstracciones. Encontramos en todo ello el modo de articularse las dos combinatorias antes descritas.

En cuanto a las escenas he podido discriminar dos tipos. Uno corresponde al estilo reflexivo, y se

trata de escenas que culminan en triunfo. La estructura incluye un primer momento de planteo de problemas, lo cual supone una inserción cognitiva del personaje, Farodi, en un ámbito con leyes que desconoce. Este es, pues, el pasaje de la primera escena de conocimiento, a la segunda, de ignorancia. En esta segunda escena se incluye la recolección de nuevos datos.

La tercera escena consiste en el descifre del problema. La acción es cognitiva, e implica que el o los consultantes se han transformado en objeto de investigación.

La cuarta escena corresponde a la consagración de Farodi como cognoscente, y la quinta contiene el estado correspondiente, de poseedor de un nuevo bien en el plano del conocimiento. El cierre del ciclo restablece pues el equilibrio y resulta una confirmación de una capacidad cognoscente como atributo subjetivo, a través de la obtención de un atributo objetivo, el nuevo conocimiento.

El segundo tipo de escenas corresponde al estilo de suspenso y es un despliegue de un aspecto de la otra escena: el referido al problema que se le plantea a Farodi.

Estas secuencias de escenas pueden culminar en éxito o en fracaso, y según desde qué personaje se las considere. Por ejemplo, si seguimos la historia de Goliadkin, hay un pasaje del fracaso en el desafío de un riesgo (que se observa en su robo, como modo de apropiarse de un bien objetivo que da sólo poder material) a la capacidad para afrontar el propio compromiso en un deseo, hecho que determina la muerte del personaje.

En cambio, en el caso de Santiago como observamos

lo opuesto: el pasaje del compromiso en un vínculo erótico interpersonal a la utilización de un poder objetivo para materializar una venganza cobardo en un inocente.

Articulación de los códigos de Borges y Bioy Casares en H. Bustos Domecq

Los cuentos analizados implican una labor previa de imbricación de las dimensiones semánticas de ambos autores, de manera tal de lograr un texto con calidad estética, circunstancia que requiere de un alto grado de coherencia.

Es posible detectar en distintos niveles los modos como se han articulado ambos códigos. Existe una hipótesis que en cierta medida unifica y sintetiza algunos aspectos fundamentales de los enunciados definitorios de ambos autores. Esta hipótesis constituye el punto de unión entre ambos, tal como se revela en esta obra. A partir de allí, se construyen series complementarias de situaciones, personajes, frases, que muestran la peculiar articulación entre ambos.

La hipótesis básica común a ambos sistemas consiste en la siguiente: el mundo es un conjunto de misterios por develar. En Borges esta hipótesis alude a incógnitas abstractas, mientras que en Bioy Casares esta misma hipótesis alude a un conjunto de situaciones concretas que se presentan como interrogantes de cuya respuesta por el sujeto dependen aspectos importantes de su vida futura, inclusive la existencia misma. En ambos existe como básico el misterio, pero mientras en Borges es carente de suspense, en Bioy Casares, por el contrario, el suspense es un elemento fundamental.

A partir de esta confluencia fundamental aparecen las divergencias, ya que cada uno entiende por misterio algo distinto. Veamos cómo se resolvió esta divergencia inicial en la obra compartida. Los personajes aparecen comprometidos vitalmente, aunque algunos nieguen tal compromiso. Parecería entonces que en esta articulación de los códigos sale "triunfante" la hipótesis de Bioy Casares. Pero esto es sólo una apreciación inicial, dado que su hipótesis básica queda hasta cierto punto transformada. En efecto, para Bioy Casares todo personaje es un investigador respecto de su propia persona, y es él mismo quien logra develar sus incógnitas; en cambio, en estos cuentos el único que puede develar las incógnitas es Parodi, que solo investiga en otras personas, pero no en él mismo. Esta es una característica de las hipótesis definitorias en Borges. Además, el suspenso, elemento peculiar de la narrativa de Bioy Casares, queda sustituido por la comicidad. Dado que cada personaje es ignorante respecto a su propia realidad, a la cual reviste de un conjunto de palabras deformantes, la comicidad resulta para un observador no comprometido el sustituto del suspenso, el cual sí aparece en cambio para aquellas personas que pueden reconocer realmente su situación y evaluar la importancia de lo que desean conocer, y que constituye su incógnita.

Mientras que los personajes que tienen un fuerte compromiso vital, a veces no reconocido, son propios de la narrativa de Bioy Casares, Isidro Parodi es un personaje que se acerca más a la narrativa de Borges. Además tienen un estilo de expresión cercano al de Bioy Casares los personajes con fuerte compromiso vital, mien-

tras que el de Parodi y otros personajes de menor importancia, pero que guardan con Parodi un cierto parentesco, es más cercano al de Borges.

Veamos un ejemplo del estilo de un personaje con compromiso vital. En "Las doce figuras del mundo" (1942), leemos: "A las doce del día mandé parte de enfermo a la redacción y a las Obras Sanitarias. En eso entró mi vecino, el viajante de la Brancato, y se hizo firme y me llevó a su pieza a tomar una tallarinada. Le hablo con el corazón en la mano; al principio me sentí un poco mejor. Mi amigo tiene mucho mundo y destapó un moscato del país. Pero yo no estaba para diálogos finos y aprovechando que el tucó me había caído como un plomo, me fui a mi pieza. No salí en todo el día. Sin embargo, como no soy un ermitaño y me tenía preocupado lo de la víspera, le pedí a la patrona que me trajera las Noticias" (pág. 25).

Observamos algunos aspectos del estilo de Bioy Casares. Aparece la alusión a un conjunto de hombres cuya reunión resulta tranquilizante, una referencia implícita al miedo que lleve a permanecer encerrado, una mención a la sinceridad.

En este mismo cuento encontramos un párrafo que corresponde al estilo de Borges. Pertenece a Abonjaldún, y dice así: "Te vendaremos los ojos con este velo, pondremos en tu mano derecha esta larga caña, y cada uno de nosotros se ocultará en algún rincón de la casa o de los jardines. Esperarás aquí hasta que el reloj dé las doce; después nos encontrarás sucesivamente, guiados por las figuras. Esas figuras rigen el mundo; mientras dure el examen, te confiamos el curso de las figuras; el cosmos estará en tu poder. Si no alteras el orden del Zodia-

co, nuestros destinos y el destino del mundo seguirán el curso profijado; y si tu imaginación se equivoca, si después de la Balanza imaginas el León y no el Escorpión, el maestro a quien buscas perecerá y el mundo conocerá la amenaza del aire, del agua y del fuego" (pág. 22).

Aparece aquí una alusión a un mundo regido por ideas, con un orden determinado. Además la pérdida del contacto con la realidad material (ojos vendados) permite el acceso a su esencia. Los distintos elementos enmascarados, en un aparente caos, poseen un orden en tanto responden a una relación determinada con la idea.

No podemos decir sin embargo que estos párrafos pertenezcan realmente sólo a uno de los autores. En ambos casos se trata de una responsabilidad compartida, dado que ambos han participado en la redacción. En estas ocasiones es posible discriminar a quién pertenece predominantemente el párrafo. En otras, la unión entre ambos resulta tan inextricable que, aunque pueden ser diferenciados, hay una articulación óptima. Así ocurre, por ejemplo, en el cuento "Las previsiones de Sangiacomo" (1942): "La tarde del 23 de junio, víspera de su muerte, la Pumita vio morir tres veces a Emil Jannings en copias imperfectas y veneradas de Alta traición, del Ángel Azul y de La última orden. Mariana sugirió esa expedición al Club Pathé Baby; al regreso, ella y Mario Bonfanti se relegaron al asiento de atrás del Rolls-Royce. Dejaron que la Pumita fuera adelante con Ricardo y completara la reconciliación iniciada en la compartida penumbra del cinematógrafo. Bonfanti deploró la ausencia de Anglada; este polígrafo componía, esa tarde, una Historia Científica del Cinematógrafo, y prefería documentarse en su infalible memoria de artista, no con-

taminada por una visión directa del espectáculo, siempre ambigua y falaz" (pág. 64).

Aparecen alusiones a representaciones visuales de una realidad, como en los filmes, lo cual responde a la oposición entre el universo del compromiso y el de la falta de compromiso vital. El adjetivo en términos de carencia de una cualidad (no de la privación o la pérdida de la misma), por ejemplo "copias imperfectas", también es de la narrativa de Borges. Pero además aparece una alusión al mundo del amor y de los celos, en la referencia al vínculo entre Mariana y Mario Bonfanti. Y así podríamos seguir el comentario.

Parecería que, mientras en los párrafos que constituyen parlamentos de un personaje predomina el estilo de uno u otro de ambos autores, en aquellos otros en que ambos asumen el papel de relatores directos (y no a través de personajes), el estilo presenta una articulación mucho más estrecha de ambos sistemas semánticos.

Es importante tomar en cuenta que, aunque existen párrafos que pueden identificarse semánticamente con las hipótesis definitorias de uno u otro autor, ello no indica que sea uno u otro quien lo haya escrito efectivamente dado que, en un proceso de interrelación, uno puede reflejar los contenidos del otro miembro del binomio.

En este contexto, Parodi es el personaje que expresa la línea de los personajes borgianos. Otros personajes que pueden ser asimilados a la misma línea aparecen descriptos a través del relato de los "testigos" que dialogan con Parodi. Están presentes en el relato pero ausentes como testigos (aunque no como protagonis-

tas). Entre ellos figuran Abenjaldún y Sangiácomo padre. En cambio los personajes testigos corresponden a la narrativa de Bioy Casares.

Algunos cuentos muestran la confrontación de ambos sistemas semánticos, como por ejemplo "Las doce figuras del mundo". A través de Abenjaldún se expresa la idea de que el mundo parece manejado por un pensamiento omnipotente, idea afín a las hipótesis definitorias en la narrativa de Borges. Sin embargo, esta idea aparece refutada por el mismo Parodi, que demuestra que tras ella se oculta una verdad distinta: el mundo está regido por las emociones de las personas. En este caso Abenjaldún no murió por un descuido en el pensamiento de Molinari, sino asesinado por Izedín, quien previamente le había robado.

En otros cuentos, como por ejemplo "Un modelo para la muerte", el plan general parecería corresponder a la narrativa borgiana, mientras que su ejecución sería semejante a la de la narrativa de Bioy Casares. En efecto, en este cuento, la trama general se basa en la repetición de un modelo abstracto, que aparece en un cuento, "El oráculo de un perro". Pero a su vez este modelo es utilizado por una persona para hacer caer en la trampa a aquellos que quieren repetirlo. Nos encontraríamos aquí en una situación típica en la narrativa borgiana: la repetición de un modelo, aunque esta repetición es utilizada por una tercera persona a los fines de la venganza. Pero la ejecución de este cuento corresponde al estilo de Bioy Casares, puesto que se dan múltiples situaciones motivadas por celos y ambiciones.

En otros cuentos, como por ejemplo, "Las previsiones de Sangiácomo", aparece una temática que es común a ambos autores. Un hombre, Sangiácomo padre, domina

en secreto el destino de su hijo. En la narrativa de Borges esto corresponde a la capacidad de un hombre para dominar con su intelecto el mundo de sus criaturas. Se trata en una conducta basada en una tendencia hacia la consustanciación con una trama abstracta que rige el universo, tal como ocurre, por ejemplo, en "El muerto".

Pero este tipo de argumento es propio también de la narrativa de Bioy Casares, para quien un hombre rige los destinos de otro, como por ejemplo ocurre con el personaje principal de Plan de evasión, aunque en este caso la motivación es distinta: celos, deseo de venganza, orgullo herido. Los dos tipos de motivaciones pueden encontrarse reunidos de modo confluyente en el origen de la trama general de este cuento de H. Bustos Domecq.

Podríamos, por otra parte, confrontar la figura de Farodi con algunos de los personajes representativos de la narrativa de ambos autores: con Lönnrot, de Borges y con el relator de La invención de Morel. A diferencia de estos personajes, Isidro Farodi no se compromete realmente en la investigación de los problemas que se le plantean. Por ello, no tiene ilusión de conocer una verdad cuando verdaderamente está cayendo en la trampa de ser objeto para una idea ajena (como en el caso de Lönnrot), ni tampoco arriesga su vida por amor hacia una mujer que en realidad pertenece a otro mundo.

Un indicio de las múltiples y complejas relaciones autor-lector (autor) lo encontramos en las referencias de los personajes entre sí, quienes se evalúan críticamente los unos a los otros. Algo similar se desprende del doble enfoque humorístico estudiado páginas atrás. Ello es especialmente notable en el caso de per-

sonajes escritores. Por otra parte, algunos de estos personajes aparecen realmente como autores, a la misma altura de H. Bustos Domecq, a través del prólogo del libro, bajo el título de "Palabra liminar", o bien bajo la forma de notas al pie en el texto mismo.

Examinemos los niveles isotópicos del texto: el vínculo cognitivo sin participación Parodi-testigos parece el más abarcativo, y corresponde a la narrativa borgiana. Los problemas específicos estudiados por Parodi pertenecen a ambos autores. Pero además los seis relatos poseen una introducción de Montenegro, cuya concepción corresponde a Bioy Casares, y tiene que ver con la rivalidad egoísta entre hombres. Nos encontramos pues con diferentes niveles de coherencia, que sintetizaría así:

sujeto cognoscentes-escenas estudiadas; (Borges) - (Borges y Bioy Casares): libro de un autor (Bustos Domecq; Borges y Bioy Casares) como instrumento-prólogo denigratorio (también como instrumento) de su rival (Bioy Casares).

Por momentos podemos encontrar que la oposición entre ambos estilos, el de Borges y el de Bioy Casares, se expresa en términos de una contraposición entre los estilos de los personajes. Esto es claramente visible en el cuento "La prolongada búsqueda de Tai An". En el mismo, Shu Ting posee un estilo como el de Borges, y Montenegro como el de Bioy Casares. Ambos se esfuerzan por relatar una misma situación, lo cual da una característica especial a este doble relato, dado que cada uno utiliza para expresar lo mismo signos distintos y, además, percibe algo distinto que el otro. Esta misma oposición se observa en fragmentos en los cuales existen

polaridades, como en el caso de Anglada-Formento o Anglada-Montenegro.

Estas circunstancias nos permiten comprender un conjunto de tensiones debidas a la doble autoría. Estas tensiones, sin embargo, se resuelven generalmente sobre la base de una mutua regulación que permite la plasmación de textos con una calidad literaria homogénea y basados en un mismo criterio estético. Las hipótesis definitorias de la generación de signos, sobre la base de valores éticos y estéticos, se mantienen coherentes a lo largo del texto.

Podemos plantearnos hipótesis explicativas acerca de cómo es que ambos autores, que poseen enunciados semánticos abiertamente distintos, han logrado sin embargo articular un único conjunto que de hecho resulta no contradictorio sino convergente.

Recordemos el problema de los tipos de compatibilidades o incompatibilidades entre los ilusorios. En este caso de autoría compartida, ambos autores tienen una coincidencia básica en cuanto al liberalismo. Con respecto al ilusorio familiar también se dan claras coincidencias, dadas por un cierto descreimiento con respecto a uno de los tres vínculos que caracterizan las relaciones familiares (la alianza matrimonial o su equivalente), y por un énfasis en el valor de los otros dos tipos de vínculos (la relación entre hermanos y entre padres e hijos). Notemos que esto implica jerarquizar las relaciones de consanguinidad, con lo que contienen de endogámico, y rechazar aquellas caracterizadas por el contacto con lo "extraño", con lo exogámico.

Veamos ahora detenidamente el problema del ilusorio personal, es decir de las dimensiones semánticas.

Podemos partir del concepto de la complementariedad estilística (Lieberman, 1970). En efecto, resulta más difícil para dos autores realizar una obra en común si poseen un estilo semejante, dado que sus mismas afinidades pueden volverse en contra de la posibilidad de encontrar un conjunto de signos unitarios sobre las bases de un mismo sistema hipotético referido a la realidad. En cambio, cuando se trata de dos personas con estilos divergentes, uno y otro podrán complementarse para lograr un nuevo estilo que, aunque posea elementos propios de los estilos de cada uno, tenga también elementos distintos. En este caso, mientras el estilo de Borges, por su grado de abstracción, dejaba un hueco (no desde el punto de vista estético sino desde el punto de vista de sus hipótesis definitorias) referido a las situaciones humanas comprometidas, el estilo de Bioy Casares, que en cambio se refiere precisamente a este punto, presenta tal hueco en lo referente a la clave general que unifica a las múltiples y reiteradas situaciones en las que se da el compromiso vital.

Esta hipótesis explicativa constituye una base a partir de la cual considero que puede comprenderse por qué en esta oportunidad la autoría compartida ha terminado por producir una obra de cierto valor estético, y en cambio no ha culminado en un fracaso.

A ello hay que agregar el acuerdo básico en cuanto al predominio isotópico de la dimensión semántica 6, y el hecho de que la dimensión semántica 1, que en Borges es básica, en Bioy Casares es subcomponente. Otro tanto, pero a la inversa, ocurre con la dimensión semántica 5.

Pero debemos recordar que la articulación en Borges era $(6+) 1 + \bar{5}$, y en Bioy Casares $(6+) 5 + \bar{1}$. Notamos

un cambio, pues el subcomponente ha pasado de negativo a positivo, y ello como consecuencia de la articulación entre los autores, que atemperó la actitud "crítica" respecto del subcomponente, puesto que es componente básico en el otro.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Alzarakí, J. (1968), La prosa narrativa de Jorge Luis Borges, Gredos, Madrid.
- Anzieu, D. (1971), "Le corps et le code dans les contes de Borges", Nouvelle Revue de Psychoanalyse, lll.
- Bally, G. (1941), "El lenguaje y la vida", Losada, Buenos Aires.
- (1969), Traité de stylistique générale, Winter, Heidelberg, 2a ed.
- Balken, E. R., y Masserman, J. H. (1940). "The language of Phantasy, lll. The language of the Phantasies of Patients with Conversion Hysteria, Anxiety State and Obsessive Compulsive Neuroses", The Journal of Psychology, X.
- Barranechea, A. M. (1956), La expresión de la irrealidad en la obra de Borges, Paidós, Buenos Aires, 1967.
- Barthes, R. (1968), "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Análisis estructural del relato, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.
- (1973), Le plaisir du texte, Seuil, París.
- Bioy Casares, A. (1940), La invención de Morel, Emecé, Buenos Aires, 1969, 9a. ed.
- (1945), Plan de evasión, Galerna, Buenos Aires, 1969, 2a. ed.

- Tausk, V. (1919), "Sobre el origen del aparato de influencia en la esquizofrenia", Rev. de Psicoanálisis, 1945, II, 3.
- Todorov, T. (1967). Literatura y significación, Planeta, Barcelona.
- Trubetzkoy, N.S. (1939), Principes de phonologie, 1949.
- Verón, E., y Sluski, C.E. (1969), Comunicación y neurosis, Editorial del Instituto, Buenos Aires, 1970.
- Ullman, S. (1964), Lenguaje y estilo, Aguilar, Madrid, 1968.
- Von Domarus, E. (1944), "The Specific Laws of Logic in Schizophrenia", en J. S. Kasanin (compil.), Language and Thought in Schizophrenia, Univ. of California Press, Berkeley.
- Watzlawick, P., Beavin, J.H., y Jackson, D.D. (1967), Teoría de la comunicación humana, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1971.

- _____ (1954), El sueño de los héroes, Losada, Buenos Aires.
- _____ (1959), Guirnalda con amores, Emecé, Buenos Aires.
- _____ (1962), El lado de la sombra, Emecé, Buenos Aires.
- _____ (1967), La trama celeste, Sur, Buenos Aires.
- _____ (1967 a), El gran serafín, Emecé, Buenos Aires.
- _____ (1969), Diario de la guerra del cerdo, Emecé, Buenos Aires.
- _____ (1973), DORMIR AL SOL, Emecé, Buenos Aires.
- Birdwhisell, R.L. (1970), Kiresics Context, Univ. of Pennsylvania Press, Filadelfia.
- Borges, J.L. (1941), "El jardín de los senderos que se bifurcan", en Ficciones, Emecé, Buenos Aires, 1968, 3a. ed.
- _____ (1944), "Artificios", en Ficciones, op. cit.
- _____ (1957), El Aleph, Emecé, Buenos Aires, 1968, 3a. ed.
- _____ (1960), El hacedor, Emecé, Buenos Aires.
- _____ (1970), El informe de Brodie, Emecé, Buenos Aires.
- _____ (1975), El libro de arena, Emecé, Buenos Aires.
- Bocner, D.S. (1963), "Speech Disturbance and Body Movements in Interviews", Journal Nervous and Mental Disorders, 136.
- _____ (1961) y Doodrich, D.W., "Speech Disturbance and Judged Anxiety", Journal Consulting Psychology, 25.
- Brenoni, C. (1968), "La lógica de los posibles narrativos", en Análisis estructural del relato, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.

- (1968), "Pour une gestuaire des bandes dessinées", Langages, 7.
- Bustos Domecq, H. (1942), Seis problemas para Don Isidro Parodi, Sur, Buenos Aires.
- Castagnino, H. (1960), El análisis literario, Nova, Buenos Aires, 1970, 6a. ed.
- Gressot, M. (1947), Le style et ses techniques, Paris, P.U.F.
- Dorfles, G. (1959), Il divenire delle arti, Einaudi, Turin.
- Dubois, J., et al (1970), Rhétorique générale, Larousse, Paris.
- Ducrot, O. (1972), Dire et ne pas dire, Hermann, Paris.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (1972), Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974.
- Eco, U. (1962), Obra abierta, Seix Barral, Barcelona, 1965.
- (1966), La estructura ausente, Lumen, Barcelona, 1972.
- Efron, D. (1941), Gesture and Environment, Mouton, La Haya.
- Fairbairn, W.R.D. (1952), Estudio psicoanalítico de la personalidad, Hormé, Buenos Aires, 1962.
- Freud, S. (1900), La interpretación de los sueños, O.G., Biblioteca Nueva, Madrid, 1948.
- (1914), "On Narcissism: an Introduction", S.E., XIV.
- (1915), "Repression", S.E., XIV.
- (1932), "New Introductory Lectures in Psychoanalysis", S.E., XXI.
- Garassa, D.L. (1973), Literatura y sociología, Troquel, Buenos Aires. ✓

- Garma, A. (1970), Nuevas aportaciones al psicoanálisis de los sueños, Paidós, Buenos Aires.
- Gear, H.G. y Liendo, E.C. (1968-1973), Semiología psicoanalítica, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.
- Green, A. (1973), Le discours vivant, P.V.F., París.
- Greimas, J.A. (1966), Semántica estructural, Gredos, Madrid, 1971.
- (1968), "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico", en Análisis estructural del relato, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.
- (1970), En torno al sentido, Fragua, Madrid, 1973.
- Guiraud, P. (1954), La estilística, Nova, Buenos Aires, 1956.
- Hall, E.T. (1966), The Hidden Dimension, Doubleday, Nueva York.
- Hockett, C.F. (1938), Curso de lingüística moderna, Eudeba, Buenos Aires, 1971.
- Irigaey, L. (1967), "Approche d'une grammaire d'énonciation de l'hystérique et obsessionnel", Langages, 5.
- (1968), "Epreuve de production de phrases chez les déments et les schizophrènes", Rev. Psychol. Franc., XIII, 2.
- Jakobson, R. (1960), "Linguistique et poétique", en Essais de linguistique générale, Minuit, París, 1963.
- Jitrik, N. (1971), "Estructura y significación en Ficciones

de Jorge Luis Borges", El fuego de la especie, Siglo XXI, Buenos Aires.

- Kocchlin, B. (1968), "Techniques corporelles et leur notation symbolique", Langages, 7.
- Kofman, S. (1970), El nacimiento del arte, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973.
- Kovacci, O. (1960), Espacio y tiempo en la fantasía de Adolfo Bioy Casares, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1963.
- Kristeva, J. (1969), Semiotiké, Recherches pour une sémanalyse, Seuil, Paris.
- Lacan, J. (1966), Ecrits, Seuil, Paris.
- Leclaire, S. (1968), Psicoanálisis, Un ensayo sobre el orden del inconsciente y la práctica de la letra, Siglo XXI, México, 1970.
- Levavasseur, A. (1969), "Estilo y estilística", en A. Martinet (director), La lingüística, guía alfabética, Anagrama, Barcelona, 1972.
- Liberman, D. (1962), La comunicación en terapéutica psicoanalítica, Eudeba, Buenos Aires, 1963.
- (1970), Lingüística, interacción comunicativa y proceso psicoanalítico, Galerna-Nueva Visión, Buenos Aires, 1971-1973, 3 tomos.
- (1972), "Evaluación de las entrevistas diagnósticas previas a la iniciación de los tratamientos analíticos: Criterios diagnósticos y esquemas referenciales", Rev. de Psicoanálisis, XXIX, 3.
- y Maldivsky, D. (1974), Psicoanálisis y semiótica. Sentidos de realidad y categorizaciones estilísticas, Paidós, Buenos Aires, 1975.

- Lorens, M. (1955), "Expressive Behaviour and Language Patterns", Psichyatriy, XVIII, 4.
- Lyotard, J.F. (1974), Discours, figure, Klincksieck, Paris.
- Mahl, G.F. (1956), "Disturbance and Silences in Patient's Speech in "Psychotherapy", Journal of Abnormal and Social Psychology, LIII, 1.
- (1959 a), "Measuring the Patient's Anxiety during Interviews from Expressive Aspects of his Speech", Transactions of the New York Academy of Sciences, XXI.
- (1959 b), "Exploring Emotional States by Content Analysis", en S. Pool (compil.), Trends in Content Analysis, Urbana, Univ. of Illinois Press.
- (1961), "Measures of Two Expressive Aspects of a Patient's Speech in Two Psychotherapeutic Interviews", en Gottschalk, L.A. (compil.) Comparative Psycholinguistic Analysis of two Psychotherapeutic Interviews, Int. Univ. Press, Nueva York.
- Maldevisky, D. (1968), Las crisis en la narrativa de Roberto Arlt, Escuela, Buenos Aires.
- (1972 a), "Las opciones y el azar en el universo narrativo de Bioy Casares. Un enfoque sintáctico", Nueva Narrativa Hispanoamericana, Nueva York, 11,2.
- (1972 b), "Un enfoque semiótico de la narrativa de Adolfo Bioy Casares", Carravella, Toulouse, 19.
- (1973), Teoría literaria general. Enfoque mil-

- tidisciplinario, Paidós, Buenos Aires, 1974.
- (1975 a), "Apertura: sobre teorías psicoanalíticas y semióticas", Imago, 3.
- (1975 b), "La lógica de la fantasía. Convergencias entre la semiótica y el psicoanálisis", Actualidad psicológica, 10.
- (1975 c), "Argumentos", Imago, 4.
- (1975 d), "Estilo y sentido: programas constitutivos del cuerpo como significante", Actualidad psicológica, 12.
- (1976 a), "Teoría de las representaciones. Convergencias de la semiótica con el psicoanálisis", Revista de Estudios Freudianos, I, 1.
- (1976 b), "Retórica de la fantasía de la elección de objeto", Actualidad psicológica, 15.
- Marcouzeau, J. (1946), Précis de stylistique française, Paris, Masson, 1965, 5a. ed.
- Mauron, Ch. (1963), Des métaphores obsédantes de/ mythe personnel. Introduction a la psychocritique, Corti, Paris.
- Metz, Ch. (1968), Essais sur la signification du cinéma, Klincksieck, Paris.
- Nejankis, J. (1976), "Los estilos del dibujo en el psicoanálisis de niños", presentado en la Asociación Psicoanalítica Argentina.
- Pezoni, E. (1969), "Bloy Casares, Adolfo", en Enciclopedia de la literatura argentina. Sudamericana, Buenos Aires, 1970.
- Rastier, F. (1971), Essais de sémiotique discursive, Mame, Tours, 1973.

- Rest, J. (1969), "Las invenciones de Bioy Casares", Los Libros, 2.
- (1973), "Borges y el pensamiento sistematizado", Hispanoamérica, 3.
- (1974), "Borges y el universo de los signos", Hispanoamérica, 7.
- Rosa, N. (1969), "Borges o la ficción laberíntica", Nueva novela latinoamericana, 2 (compil. por J. Lafforgue), Paidós, Buenos Aires, 1974.
- Rosen, V. (1960), "The Relevance of Style to Certain Aspects of Defense and the Synthetic Function of the Ego", Int. J. Psycho-Anal., XLII, 4-5.
- Rosenfeld, D. (1971), Sartre y la psicoterapia de los grupos, Paidós, Buenos Aires.
- Rosolato, G. (1969), Ensayos sobre lo simbólico, Anagrama, Barcelona, 1974.
- Ruesch, J. (1951), Disturbed Communication, Norton, Nueva York, 1957.
- Saussure, F. de (1916), Curso de lingüística general, Losada, Buenos Aires, 1974, 13a. ed.
- Spitzer, L. (1961), "Les études de style et les différents pays", Langue et littérature, Les Belles Lettres, Paris.
- Suárez Lynch, B. (1946), Un modelo para la muerte, Edicom, Buenos Aires, 1970.
- Tamayo, M. y Ruiz Díaz, A. (1955), Borges, enigma y clave, Buenos Aires, Nuevo Tiempo.

